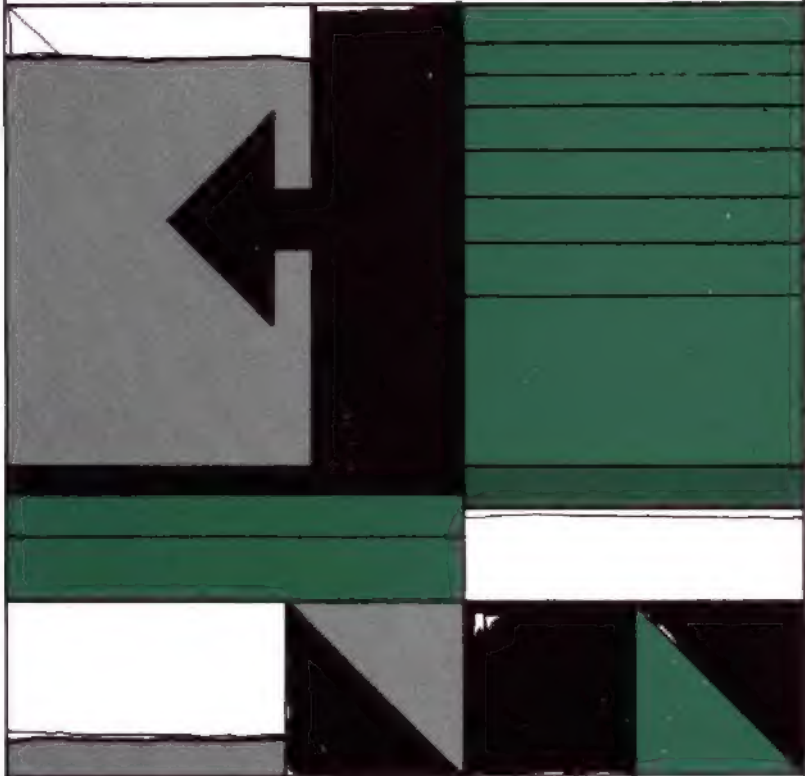


البنوية التكوينية والنقد الأكاديمي



لوسيان غولدمان يُون باسكاوي جاك لينهارت
جاك دوبوا جان دوفينو ر. هيندلسن

راجع الترجمة : محمد سبيلا



mohamed khatab

البنوية التكوينية
والنقد الأدبي



البنوية التكوينية والنقد الأدبي

لوسيان غولدمان يُون باسكاوي جاك لينهارت
جاك دوبوا جان دوفينو ر. هيندلسن

راجع الترجمة : محمد سبيلا

الطبعة الثانية

- * البنيوية التكوينية والنقد الأدبي.
- * الطبعة الثانية ١٩٨٦، الطبعة العربية الأولى ١٩٨٤.
- * جميع الحقوق محفوظة.
- * الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
- ص.ب: ٥٠٥٧-١٣ (شوران) بيروت - لبنان.
- هاتف: ٨١٠٠٥٥/٦، تليكس ٢٠٦٣٩ دلتا - لبنان.
- * نشر هذا الملف في مجلة «آفاق» التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب.
- * تصميم الغلاف: سمر دملوجي.

المحتويات

٧	تقديم : منهج البنيوية التكوينية والتقد الأدبي
١١	لوسيان غولدمان : بطاقة تعريف
١٣	لوسيان غولدمان : المادة الجدلية وتاريخ الأدب
٣٣	لوسيان غولدمان : الوعي القائم والوعي الممكن
٤١	بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان
	جاك لينهارت : من اجل استيعابا سوسيولوجية ، محاولة
٥٥	لبناء استيعابا لوسيان غولدمان
٧١	جاك دبو : نحو نقد أدبي سوسيولوجي
٩٣	جاك دوفيتو : غولدمان « رؤية العالم »
١٠١	جانيف مويو : تعريف سوسيولوجي للرواية
١١٣	ر . هيندلس : مفهوم النظرة الى العالم وقيمه في نظرية الأب
١٢٣	ابراهيم الخطيب : قراءة سوسيولوجية للرواية « الغيرة »
١٤٩	إدريس الناظوري : منهج لوكاش في كتابه : بلزاك والواقعية الفرنسية
١٦٧	مصطلحات

تقديم

منهج البنيوية التكوينية والنقد الأدبي

ارتأت لجنة تحرير «آفاق» ان تصدر ملفاً عن منهج البنيوية التكوينية في مجال النقد الأدبي. وذلك استجابة لـ «انتظار» قائم في حقلنا الثقافي. وهو انتظار مزدوج في أبعاده وتطلعاته:

- فالبنيوية التكوينية تسعى الى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون ان تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجدها. مع المنهج البنيوي التكويني، لا يلغى «الفي» لحساب الايديولوجي، ولا يؤله باسم قراءة متمنعة عن التحليل.

- وداخل الحقل الثقافي عندنا، يقتضى الاهتمام بمنهج البنيوية التكوينية باعتباره أفقاً يساعد على مواصلة تعميق أسس الأدب والنقد بارتباط مع الأسئلة الضرورية الملحة، ويعيداً عن الاختزال وعن تكرارية الخطاب الايديولوجي الجدي.

لا يعني ذلك، مطلقاً، «تفوق» المنهج البنيوي التكويني على غيره من مناهج التحليل والمقاربات النقدية، كما لا يعني تبنياً لهذا النهج. فالخطوات التي قطعها الفكر العربي والنقدي على هذه الطريق، والشعور بضرورة التعامل النقدي مع الثقافات والمناهج والمعارف، يحملنا، اذا توخينا الموضوعية والتفاعل المخصب، على ان نفسح المجال امام مختلف المناهج والمقاربات لتصرف عليها في سياقها

وتاريخيتها لكي ندرجها، بحجمها الحقيقي، في سجل معرفتنا، وحتى لا نضل
نجري داخل الحلقة الناقصة: نقتبس بطريقة تمهيدية، ونحيل قراءنا على مرجعية
غائبة نستحيل في إطار الثقافة والتبعية الى سلطة لا تقبل الاستئناف... وتبع في
تعاملنا مع معطيات الثقافة الأجنبية والفكر العلمي، طريق «الموضحة» لا طريق
مقتضيات المعرفة ومتطلبات الأسئلة الحقيقية المرتبطة باشكاليات «ضرورية».

إن هذه المسألة تواجهها الثقافة العربية المعاصرة على أكثر من مستوى، ولا
أحد يزعم القدرة على تقديم الوصفات لمعالجتها... لكن الاجابات الجزئية ضمن
ممارسة نظرية نقدية، تتطوي عمقياً على إسهامات ملموسة في مجال التوضيح
والاستيعاب والتمثل. فالتعريف بالمناهج والنظريات في سياقها، واستناداً الى
أصولها، من شأنه أن يحد من سلبات هجرة المصطلحات التي تصيب ثقافتنا
المستقبلية لعطاءات الفكر الانساني. بل ان هذه العودة الى الأصول، والتقديم
النقدي، يقصران من عمر الخلط والادعاء والابتسار، ويحميان القراء من تعالم
الوسطاء وتبسيطيتهم.

إلا أن ترجمة النصوص الأساسية في مجال النقد والفكر، على أهميتها
الجمهوريّة، لا تحمل المضلة، لأن الأمر يتعلق بالكشف عن الواقع من خلال
خطاب نفاذ وقادر على انتاج معرفة تضيء مختلف مساره ومنعرجاته. ولهذا لا
تكون النظريات والمناهج هي الغاية، وإنما تاج المعرفة شخصاً في التحليل المفتح
والمضيء لمسيرتنا الأدبية والثقافية.

إن البنيوية التكوينية فلسفة متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز «سلبية» النقد
الى استشراف ايجابية تنسجها الجدلية القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدلية
المثلية لجوهر كل علم تكويني. فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤشر
على ما ستكونه، أي بداية تبين يؤسس بنيات جديدة ويلغي البنيات القائمة.
والبنيوية التكوينية، في اعتبارها لكلية الظواهر وترابطها، تنطلق من نقد الواقع
القائم الناقص، من زاوية استحضار ما يتكون عبر الجدلية المحايثة. وهذا ما
يفسح المجال، وبخاصة عند لوسيان غولدمان ومنهجه البنيوي التكويني، امام
الذات (الجماعية) في الفعل والتفكير. باعتبارها تتوفر على حد اعلى من الوعي
الممكن يشرطها ويحدد قدراتها على التأثير والتغيير.

وبالنسبة للنقد والأدب، فإن العلائق بينها وبين المذاهب الفلسفية الكبرى وطيدة ومتواترة، لأن الأدب مهما تميز فإنه يصدر عن رؤية ما ورؤية تسلك شتات العناصر المكونة له ابتداء من اللغة التي هي حجر الزاوية في كل بنيان أدبي. فمن أرسطو الى لوكاش، ظلت الاستيقا، بمعناها الواسع، مبحثاً مركزياً عند الفلاسفة الكبار.

لكن مشروع غولدمان يتميز بكونه اتخذ النقد الأدبي مجالاً أساسياً لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته ومستعملاً منهجية سوسولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات انتاج المعنى عبر أغاط من الرؤية للعالم. لقد كان غولدمان يعتبر هذه القراءة للأعمال الأدبية والفكرية أساسية وسابقة على القراءات الأخرى، إلا أن ما أنجزه من تحليلات وتطبيقات، على أهميته، لا يزكي المشروع في طموحاته البعيدة، وإنما يجعله مشروعاً مفتوحاً قابلاً للنقد والاضافات. وهذا الجانب هو ما حاول بعض الباحثين أن يعمقوه ضمن المنهج الغولدماني. ونشير، هنا، الى المحاولة الهامة التي أنجزها جاك لينهارد من خلال تحليله لرواية غربية والغيرة، والتي يجيد القارئ عرضاً مفصلاً عنها ضمن مواد هذا الملف. فقد اهتم لينهارت بالكتابة من منظور مادي باعتبارها مكوناً أساسياً في كل نص، قابلاً للتحليل والتأويل. فالكتابة، مهما استجابت للميتولوجيا الصميمة عند الكاتب، تظل مرصداً لتبع تحولات المفاهيم والعلائق ولإبراز غنى النص وخصوصيته بعيداً عن الاختزال. ومن ثم فإن البنيات الدالة في مكوناتها وجدليتها، تشمل الكتابة ولغاتها. وفهم العمل الأدبي يجب أن يدخلها في الاعتبار، لأن البحث عن مظاهر تمامي الذات والموضوع يمر عبر الكتابة التي هي تلمس للموضوع عبر الذات.

لقد قصدنا، في اختيار مواد هذا الملف، الى أن نسلط الضوء على المنهج البنوي التكويني وعلى أهم المصطلحات الاجرائية المتصلة به: الرؤية للعالم، والوعي الممكن. ونحن نعلم ان لا شيء يغني عن مجموع الدراسات والتحليلات التي كتبها غولدمان، إلا أن تقديم فكره ومنهجه من منظور نقدي، يتيح للقارئ الذي لا يعرف لغة أجنبية ان يكون فكرة اساسية عن المنهج وأدواته. وأملنا هو أن يتاح لنا في فترة لاحقة ان نقدم دراسات تطبيقية لنقاد مغاربة وعرب، تستوحي النهج البنوي التكويني، حتى تتمكن من معرفة إمكانات المنهج وحدوده.

بطاقة تعريف

لوسيان غولدمان

ولد لوسيان غولدمان ببوخارست سنة 1913، وقضى طفولته في مدينة بوتوزالن في رومانيا حيث أتم دراسته الثانوية. بعد البكالوريا هيا إجازة في الحقوق ببوخارست حيث احتك أول مرة بالفكر الماركسي.

انتقل سنة 1933 الى فيينا حيث اكتشف الأعمال الثلاثة الكبرى للوكاش «الروح والأشكال» و«نظرية الرواية» و«التاريخ والوعي الطبقي».

انتقل سنة 1934 الى باريس حيث هيا رسالة دكتوراه في الاقتصاد السياسي وإجازة في اللغة الألمانية وأخرى في الفلسفة. ويبدو انه منذ هذه الفترة كان قد حدد المقولات الرئيسية لتفكيره وخاصة مقولة الكلية التي هي مقولة مركزية في أعماله.

هرب سنة 1940 من الاحتلال الألماني نحو مدينة تولوز الفرنسية ثم مر خلسة الى سويسرا حيث بقي في إحدى معسكرات اللاجئين الى سنة 1943 وبفضل جان بياجيه تم تحريره وإعطائه منحة دراسية بحيث استطاع تهييء رسالة دكتوراه في الفلسفة في جامعة زوريخ بعنوان «المجموعة الانسانية والكون لدى عمانويل كنط» ثم عين بعد ذلك مساعداً لجان بياجيه في جامعة جنيف حيث تأثر بأعماله حول البنيوية التكوينية.

بعد تحرير فرنسا عاد الى باريس وحصل على منصب ملحق بالمركز الوطني للبحث العلمي ثم على منصب مكلف بالأبحاث. في هذه الاثناء هيا رسالة

دكتوراه في الأدب بعنوان: «الإله المخفي»، دراسة في الرؤية المأساوية في «أفكار» باسكال ومسرح رامسين». وهي دراسة تحليلية ماركسية للأدب بدلالة البنيات الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية. ثم ألف غولدمان - بطلب من اميل برييه - «العلوم الانسانية والفلسفة» الذي ظهر سنة 1952 .

نشر سنة 1959 «أبحاث جدلية»، وهو مجموعة أبحاث حول علم اجتماع الأدب والفلسفة. سنة 64 أصبح مدير قسم علم الاجتماع الأدبي بمؤسسة علم الاجتماع في جامعة بروكسيل الحرة. وأصدر «من أجل علم اجتماع الرواية». ركز اهتمامه في الفترة الأخيرة من حياته على مشاكل المجتمع الغربي المعاصر. وكتابه الأخير «البنيات الذهنية والابداع الثقافي» و«الماركسية والعلوم الانسانية» يعبران عن اهتمامه النظري بالعوامل التي يمكن ان تسمح للمجتمع الغربي بالاتجاه نحو الاشتراكية. وأظهر كذلك اهتماماً خاصاً بتجربة التسيير الذاتي في يوغوسلافيا وبالحركة الطلابية والعمالية في فرنسا سنة 1968 .

جمع سامي ناير مجموعة من مقالاته المتفرقة ونشرها بعنوان «ابستمولوجيا وفلسفة سياسية» نشر سنة 1978 سلسلة «Méditations» لدى Denoël /Gonthier. وبنفس السلسلة ظهر سنة 1977 كتاب يضم مجموعة من الدراسات بعنوان: البنيوية التكوينية : غولدمان .

عن كتاب: P.V. Zima: *Goldmann — psychotheque* 1973

المادية الجدلية وتاريخ الأدب

لوسيان غولدمان

ترجمة محمد برادة

كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الابداع الأدبي. وبالنسبة للمادية الجدلية، فإنها تعتبر ذلك مسلمة أساسية، مع الحاجة بصفة خاصة، على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية.

غير أننا نجد كثيراً من الكتاب والفلاسفة يعترضون على مثل هذا التأثير يقولون، ان ربط القيم الروحية بالمعارض الاجتماعية والاقتصادية، ينطوي على الخط من تلك القيم. ومثل هذه الأحكام المسبقة تعززها عند البعض منهم، الرغبة في أن يحاربوا، داخل الماركسية، ايدولوجيا تبدو لهم سياسية أساساً، ومتعلقة على الأخص، بإرضاء الحاجيات المادية لجمهرة غير مثقفة ومعرضة عن قيم الفكر.

لن نتناول هنا من جديد، ما سبق ان قلناه في مكان آخر: فالقيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي، بل هي قائمة بالذات على هذا الواقع مع محاولة إدخال الحد الأقصى من التضامن الانساني وروح العشيرة اليه. والمعضلة التي نغطي باهتمامنا هنا، هي اكثر تحديداً، إذ يتعلق الأمر باستخراج بعض المبادئ لتاريخ جدلي للأدب، ثم، ضمناً، طرح السؤال المتصل بالعلاق بين الابداع الأدبي وبين الحياة الاجتماعية.

في نظر عالم الاجتماع، سواء كان ماركسياً أم لا، فإن هذه معضلة تتصل بالدراسة العلمية والوضعية فحسب. وكأية نظرية أخرى، فإن تأكيد تأثير العوامل

الاقتصادية والاجتماعية على الابداع الأدبي، ليس عقيدة، وإنما هو فرضية نكتسب صلاحيتها فقط بمقدار ما تؤيدها الوقائع.

إلا أنه من المسلم به كذلك، ان المناقشات حول هذه المعضلة قد ولدت سلسلة من سوء التفاهات عند أخصام المادية الجدلية في معظم الأحيان، لكن كثيراً ما تناولها وتقبلها انصارها الحريصون على الدفاع عن مواقفهم أكثر من حرصهم على الحفاظ على اتصالهم بالأحداث وبالوقائع.

لأجل ذلك، فإن محاولة لتدقيق معنى الأطروحات للمادية والجدلية في موضوع تاريخ الأدب يمكنها ان تكتسي بعض الجدوى، شريطة ألا تغفل. قط الطابع التحضيري لمثل هذه الدراسة التي لا تستطيع ان تدلل على شيء لا لصالح المادية الجدلية ولا ضدها، والتي يبقى هدفها الوحيد، هو الاسهام في صياغة وجهات النظر، وإعداد الأرضية التي يجب ان تتابع فوقها المناقشة.

— 1 —

سوء التفاهم الأكثر خطأ وانتشاراً، والذي نريد الإشارة اليه، هو ذلك الذي يخلط بين المادية الجدلية وبين نظريات هيوليت تين *Taine* معزياً اليها تفسير العمل الأدبي بوساطة مسيرة الكاتب والبيئة الاجتماعية التي عاش فيها.

قد نتصور، بصعوبة، فكرة تكون أكثر بعداً عن المادية الجدلية من هذه الفكرة. ذلك أنه بدون ان نتصور الفكر الفلسفي والابداع الأدبي ككيانات ميتافيزيقية مفصولة عن باقي الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فإن حرية الكاتب والمفكر مع ذلك تبقى كبيرة على نحو آخر، وكذلك روابطه مع الحياة الاجتماعية تظل قائمة على وساطة وتعقيد مختلفين، ويكون المنطق الداخلي لعمله الأدبي متوفراً على استقلال ذاتي لم تسلم به قط النزعة السوسيولوجية التجريدية والآلية.

أما بالنسبة للمادية التاريخية، فإن العنصر الأساسي في دراسة الابداع الأدبي يتمثل في كون الأدب والفلسفة هما، على صعيدين مختلفين، تعبير عن رؤية للعالم وفي كون الرؤيات للعالم ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية.

إن الرؤية للعالم هي وجهة نظر ملتزمة وموحدة حول مجموع الواقع. إلا ان فكر الأشخاص، باستثناءات محدودة، قلما يكون ملتصقاً وموحداً. ولأن تفكير

الأشخاص وطريقة إحساسهم بخضعت لتأثيرات لا حصر لها، ويتعرضان لمفعول ليس فقط الأوساط الأكثر تنوعاً، بل أيضاً لفصول التكوين الفيزيولوجي بمعناه الواسع، فإنها يقتريان دوماً من بعض الالتحام، إلا أنها لا يدركانه إلا في حالات استثنائية. لذلك، قد يوجد مسيحيون ماركسيون، ورومانسيون يحبون تراجيديات راسين، وديمقراطيون لهم أحكام مسبقة عنصرية الخ... على أنه ليس هناك فلسفة حقيقية أو فن حق، يكون في نفس الآن مسيحياً وعمايئاً، او كلاسيكياً ورومانسياً او إنسانياً وعنصرياً.

قد يعترض البعض: ولكن الرؤية للعالم تصبح في هذه الحالة، بمثابة كيان ميتافيزيقي ومجرد أبداً. إنها نسق من التفكير يفرض نفسه، في بعض الشروط، على زمرة من الناس توجد في اوصاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية

قلة هم الأشخاص الذين يعون كلية هذا النسق الفكري، إلا أن كل واحد يعمه بطريقة او بأخرى وذلك في حدود كافية لتكوين رابطة من المشاعر والأفكار والأفعال تقرب هؤلاء الناس بعضهم الى البعض، وتجعلهم يعارضون الطبقات الاجتماعية الأخرى.

الفيلسوف والكاتب يستوعبان أو يحسان بهذه الرؤية في مجموع أجزائها وعواقبها ويعبران عنها. من خلال اللغة، على الصعيد المفهومي او الاحساسي. لكن، ليتم ذلك، لا بد ان توجد تلك الرؤية او ان تكون على الأقل في سبيلها الى الوجود. غير ان المحيط الاجتماعي الذي تنمويه تلك الرؤية، والطبقة الاجتماعية التي تعبر عنها، ليسا بالضرورة هما المجال الذي قضى فيه الكاتب او الفيلسوف شبابه او قسطاً هاماً من حياته.

هناك، بدون شك، احتمال كبير في ان يتأثر تفكير الكاتب بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجود، فيأخذ شكل تكيف، لكنه قد يأخذ أيضاً شكل رد فعل للرفض او للتمرد، وقد يصبح تركيئاً للأفكار التي صادفها في هذا المحيط الخ...

يمكن كذلك لتأثير المحيط المباشر ان يعارضه وحتى ان يطنى عليه، تأثير

ابديولوجيات بعيدة في الزمن والفضاء.

مهما يكن فإن الأمر في هذه المسألة يتصل بظاهرة بالغة التعقيد، ويستحيل اختزالها الى خطاطة آلية.

إن سيرة الكاتب قد تكون لها أهمية كبيرة، ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية ليرى في كل حالة خاصة، ما يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح. لكن يتحتم عليه ألا ينسى أبداً، عندما يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقاً، فإن السيرة لا تعدو أن تكون عاملاً جزئياً وثانوياً، وإن الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي، وبين الرؤيات للعالم التي تقابل بعض الطبقات الاجتماعية.

نضيف الى ما تقدم، أن هذا المفعول للمحيط الاجتماعي على العمل الأدبي، يأخذ عند الدراسة العلمية، مظهراً احصائياً ويصبح بارزاً بالقدر الذي لا يجعله حالة فردية، بل حالة مثله لعدد كبير من الأفراد ولتيلو أدبي أو فلسفي، مثلما هو الشأن بالنسبة للكثيرين من عامة الشعب في الأدب الواقعي بفرنسا منذ فيلون، ورايبله، الى مولير، وفيلدرو، وفولتير، . وفي المقابل، نجد أن العدد الكبير من النبلاء الصغار في الرومانسية (عند شاتوبريان وفييني، وموسيه، ولامرت) له دلالة بدون شك. ونفس الشيء بالنسبة لأناس منحدرين من اوساط نبالة الكساء كانوا ينحلقون حول كنيسة بور- رويال (وخاصة حول المنظرين: أرنولد، وباسكال، والشاعر راسين). ذلك أنه توجد بصفة عامة، وخاصة عند أعضاء الزمر الاجتماعية، طريقة للتفكير والاحساس. ولكن الفرد كائن جد معقد، ووظائفه في مجموع مجالات الحياة جد متعددة، والوساطات بين تفكيره وبين الواقع الاقتصادي جد كثيرة ومتنوعة بحيث لا يمكن أن نخترله في خطاطة فقيرة على نحو ما تفعل السوسولوجيا الآلية التبسيطية.

— 2 —

بدأنا بإبراز خطر المبالغة في تقدير أهمية السيرة عند التفسير الاجتماعي للعمل الأدبي. ولا يقل عن ذلك أهمية، التذكير بأن هذا التفسير ذاته ما هو، في نظر المؤرخ المادي، إلا جزء من مهمته ولا يمكن أن ينجزه إلا في نهاية عمله. كتتويج لمجهود طويل وأولي. ذلك أنه قبل البحث عن العلاقات القائمة بين عمل أدبي وبين

الطبقات الاجتماعية الموجودة زمن كتابة العمل، يتحتم فهم العمل الأدبي نفسه، وفهم دلالاته الخاصة ثم الحكم عليه من الجانب الاستيقفي باعتباره عالماً ملموساً من الكائنات والأشياء، أبدعه الكاتب الذي يتحدث إلينا من خلاله.

لكننا هنا أيضاً سنصادف نفس خطر المبالغة في تقدير أهمية الكاتب لفهم أعماله. ستبدو فائتة، عند أول وهلة، فكرة التسليم بأن الكاتب يعرف أفضل من أي أحد آخر، دلالة وقيمة كتاباته، وبأن التعليقات التي اعطاها حولها بكيفية مباشرة أو غير مباشرة (شهادات، محادثات، رسائل) تكون أفضل طريق لبلوغ فهم أعماله الأدبية.

هذه فرضية تتضح صحتها في بعض الأحيان، غير أنها، بعيداً عن أن تكون حقيقة عامة وضرورية، كثيراً ما تصبح تبسيطاً خطيراً.

لقد قلنا بأن العمل الأدبي تعبير عن رؤية للعالم، وعن طريقة للنظر والاحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون (العالم). إلا أن من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير، بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التي يرى بها ويمس العالم الذي يخلفه.

في هذه الحالة، كل انتصار للنوايا الواعية سيكون ميمناً للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الاستيقية على المقياس الذي يعبر فيه، رغم وضد النوايا والقناعات الواعية للكاتب، عن الكيفية التي يحس هذا الكاتب من خلالها وينظر عبرها إلى شخصياته.

وهناك أمثلة مشهورة، بلزك الذي وصف أفضل من أي واحد آخر، وهو الرجعي المنشيت بالمشروعية، نقائص الأرستقراطية والملكية السائرتين إلى الانحطاط. ودانتي الذي كان يؤمن بمثل أعلى لامبراطورية كونية وقروسطية في حين أن عمله كان يشر مبكراً بالرؤية الفردية التي قام عليها عصر النهضة.

لكن الحالات الأكثر فائدة بالنسبة للمؤرخ والناقد، هي حالات الكتاب الذين تقدم بعض أعمالهم فقط، بل وحتى بعض أجزاء من الأعمال. هذا التفاوت المشار إليه.

عندئذ يستطيع الناقد، من خلال «التحليل المعايير» الذي لا يتعدى نطاق العمل الأدبي، أن يفرز العناصر الطارئة بسبب الاحتكاك مع القوى الخارجية وأن يفصلها عما هو إبداع وروية أصيلة لدى الكاتب. نشير في هذا الصدد الى مثال واحد معبر: أحاديث وكتابات جوته عن الثورة الفرنسية. فبعض تعابيره التي أصبحت ذاتة هي تحييد للثورة. غير أنه في معظم الأحيان، كان يأخذ موقفاً ضدها. وفي عمله الشعري تطالعنا نفس الازدواجية، لكن القيمة الأدبية لأعماله تتيح لنا هنا، التمييز دفعة واحدة فعندما كتب جوته ضد الثورة الفرنسية، انتج ثلاث مسرحيات غامضة وبدون مستوى: «البنيت الطبيعية»، و«المواطن العام» و«المتشجنون». وعندما اتخذ موقفاً لصالح القوى الثورية. كتب تلك الرائعتين من الأدب العالمية وهما «فاوست» و«باندورا».

في جميع الحالات، تكون مهمة المؤرخ الجدلي، أن يتخلص، عبر تحليل استيقني معايير الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي. وهي دلالة يستطيع فيما بعد، أن يحاول إقامة العلاقة بينها وبين العوامل الاقتصادية، والاجتماعية والثقافية للعصر.

أما عن النوايا الواعية للكاتب وعن تفكيره فإن الأمر لا يتعلق مطلقاً بإنكار كل ما قد تنطوي عليه من قيمة، بل يتحتم على المؤرخ أن يوليها عنايته وأن يرى في كل حالة خاصة ما يمكن أن تقدمه له من معونة لتسحفه على فهم العمل الأدبي، بدون أن يكون له حكم مسبق يوهمه بأنه يمتلك أداة ذات امتياز أو أداة لها صلاحية كونية.

إن القيمة الاستيقية تظل دائماً هي المعيار الاسامي سواء بالنسبة للدلالة الموضوعية للعمل المنفرد أو بالنسبة للشهادات الواعية للكاتب.

— 3 —

اتضح، إذن أن سيرة الكاتب ليست عنصراً أساسياً لتفسير العمل الأدبي، كذلك فإن معرفة فكره ونواياه، ليست عنصراً جوهرياً في فهم ذلك العمل، وكلما كان العمل هاماً، كلما أمكنه أن يعيش وأن يفهم لذاته، وأن يشرح مباشرة بواسطة تحليل فكر مختلف الطبقات الاجتماعية.

هل يعني ذلك نكران وظيفة الفرد في الإبداع الأدبي أو الفلسفي؟ بالتأكيد لا.

غير أن هذه الوظيفة، ككل واقع، هي وظيفة جدلية ويتحتم أن نبذل الجهد لنفهمها من هذا المنظور الجدلي.

لا أحد يزعم نكران كون الانتاجات الأدبية والفلسفية هي من عمل صاحبها، فقط نقول بأنها متوفرة على منطقتها الخاص، وبأنها ليست إبداعات تعسفية. هناك التحام داخلي لمنظومة مفهومية، كما أن هناك التحاماً لمجموعة الكائنات الحية داخل عمل أدبي. وهذا الالتحام يجعل تلك المفاهيم والكائنات تؤلف كليات يمكن لأجزائها أن يفهم بعضها انطلاقاً من البعض الآخر وبخاصة انطلاقاً من بنية الكل.

هكذا، كلما كان العمل كبيراً، كلما كان شخصياً، لأن الفردية الاستثنائية والغنية والقوية، هي وحدها القادرة على أن تفكر أو تعيش رؤية للكون حتى تنتهي عواقبها، بينما تكون هذه الرؤية في طور التكون وحديثة التبلور في وعي الفئة الاجتماعية، لكننا نجد، من جهة ثانية، أنه كلما كان العمل تعبيراً صادراً عن مفكر أو عن كاتب عبقرى، كلما أمكن فهمه في ذاته بدون أن يلجأ المؤرخ إلى سيرة الكاتب أو إلى نواياه، ذلك أن الشخصية الأكثر قوة هي التي تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر، أي مع القوى الجوهرية للوعي الاجتماعي في مظاهره الفعالة والمبدعة. وعلى العكس من ذلك عندما يتعلق الأمر بفهم وتفسير فقط الاختلال والضعف في عمل أدبي أو فكري، نكون في معظم الأحيان، مضطرين إلى اللجوء إلى فردية الكاتب وإلى الظروف الخارجية لحياته.

نضرب مثلاً بمجموعة من التفتنات الاستعارية الخالية من القيمة الأدبية الكبيرة عند جوته، بل وحتى بعض الأجزاء الضعيفة من كتابه الثاني عن فاوست فهي تفسر بالتزاماته الاجتماعية في بلاط فيمار. لكن عندما كان جوته يتناسى وظيفته كوزير في إمارة فيمار، عندئذ كان يعبر عن نفسه في عمله الأدبي.

بعيداً، إذن، عن إقامة تعارض بين الفرد والمجتمع، بين القيم الروحية والحياة الاجتماعية، يوجد الواقع. أنه يوجد في الأشكال الأكثر اكتمالاً عندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجتها القصوى من الكثافة والقوة الخلاقة، وعندما يدرك الفرد قمة عبقريته المبدعة، فيمتزجان، وذلك سواء في المجال الأدبي أو في المجالات الفلسفية والدينية والسياسية.

كيف يمكن فصل راسين أو باسكال عن بور- رويال، ومونزير عن حرب
الفلاحين ولوثير عن حركة اصلاح الأمراء، ونابليون عن الامبراطورية وعن
الصراع بين الثورة الفرنسية وبين نظام الحكم القديم؟

ان التعارض بين الفرد والمجتمع لا يتعمق إلا عندما يبلغان أشكاليهما الدنيا اي
عندما تصبح العشيرة جماعة، والحماس مؤسسة، وعندما يضعف الفرد ويتميز،
عندئذ يتعلق الأمر في تاريخ الابداع الأدبي، أكثر فأكثر، بكتابات يمكن ان تفيد
بدرجة أكبر العلماء، لكن فائدتها تقل بالنسبة للتاريخ الفلسفي للأدب.

— 4 —

قبل ان ترك الفرد وعلاقاته مع العمل الأدبي او الفكري، سنتحدث عن سوء
تفاهم آخر أقل خطورة من سابقه، ربما بسبب طابعه الواضح، وان كان للأسف
ليس أقل انتشاراً. إن الصراع السياسي اليومي، والحاجة الى محاربة الخصوم
بجميع الأسلحة، كثيراً ما ينتهيان الى التأكيد على وحدة ضرورية بين الانتاج
الأدبي وفعل الفرد، إذا ما حكمنا عليهما من وجهة نظر أهميتهما الاجتماعية
الموضوعية. وحسب هذا المنطق، فإنه إذا كان لكاتب نشاط سياسي رجعي لا بد
أن يكون عمله الأدبي كذلك، وإذا كان إنتاجه رجعياً، فإنه يجعل كل نشاطه
مشبوهاً. . . وإذا كان «المرو» اليوم رجعياً، فإن رواياته قد كانت كذلك دائماً
وبالنظر الى محتوى كتابات بعض الكتاب فإنه يتحتم ان نسيء الظن بنشاطهم على
جميع الأصعدة.

لا شك ان المادية الجدلية تؤكد وحدة الوعي والفعل انطلاقاً من أبسط
مستوى للدراك (أنظر أطروحات ماركس عن فورباخ)، الى الأشكال الأكثر تعقيداً
في الفكر النظري (وهذا ما سماه جان بياجيه في علم النفس الحديث بطابع
الفكر الاجرائي).

عل أنه سيكون من الصعب ان نشك اليوم في انه يوجد، على مستوى الفرد
ليس فقط تأثير للوعي على السلوك، بل ايضاً تأثير معاكس للسلوك على الحياة
الثقافية والعاطفية (وهو تأثير سبق ان سجله عدد من المفكرين الغرباء عن المادية
الجدلية منذ باسكال - صِل وستون - الى النظرية المحيطة للانفعالات عند

جيمس ولانج وفي أبحاث جان يياجي).

كذلك، نعتقد انه يوجد، على مستوى الفئة الاجتماعية، تفاعل صميمي بين الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر. ومن ثم، فإن كل عمل أدبي هام، وكل تيار فلسفي، أو فني، تكون له أهميته ويمارس تأثيراً على سلوك أعضاء الفئة الاجتماعية، وبالعكس فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية، في فترة معينة، تحدد جزءاً كبيراً من اتجاه الحياة الثقافية والفنية.

لكن هاتين الملاحظتين لا تستبعدان مطلقاً القول بوجود وحدة بين الوظيفة الموضوعية للسلوك الفردي لكاتب ما، وبين الأهمية الموضوعية لعمله الفلسفي أو الأدبي بالرغم من ان هذه الوحدة يمكن ان توجد، وقد تكون بالنسبة للفرد مثلاً أعلى يسعى اليه والامكانة الوحيدة لتحقيق حياة كاملة و كلية.

وبالنسبة للزمرة الاجتماعية، يظل صحيحاً دائماً ان الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر ضرورة، ويفيان متقاربين في بعض الحدود. إنه لا يمكن تصور مجتمع مكون فقط من مفكرين او من رجال فعل. على ان باستطاعة الفرد ان يتخصص وأن يملأ حياته بما هو مجرد جزء من الحياة الاجتماعية عند الزمرة، لأجل ذلك كثيراً ما يوجد أفرادهم فقط مفكرون او فنانون او رجال فعل⁽¹⁾.

إنه من المحتمل، ولا شك، ان يسهل النشاط الاجتماعي والسياسي، فهم وجهات النظر التي يستبجها الفكر موضوعياً، ومن المسلم به ان العناصر الأساسية للفكر الجدلي توجد في أعمال المناضلين الثوريين الكبار أمثال ماركس وانجلز ولينين، وروزا لوكسمبورغ.

إلا أن هذا مجرد تخمين ولو أن الأحداث كثيراً ما أكلته. فإنه ليس عاماً وليس، على الأخص، ضروري الوقوع، ومن جهة ثانية، يبدو لنا ان العمل اليومي بكل ما يستتبعه من غنى وتعقيد، يمكنه ان يكون في بعض الحالات، غير مساعد على التخطيطية المفهومية والتجريدية، التي تفترضها كل منهجة فلسفية. ولربما يكمن هنا الطابع الجزئي او المجزأ الذي تمثلته الكتابات الفلسفية لماركس ووالدفاثر حول الجدلية للينين، رغم القوة الابداعية، والثقافة العميقة لهذين الكاتبين. وقد يكون الوضع مختلفاً بالنسبة للفنان الذي يمكن لابداعه على مستوى

الاحساس ان يأخذ مجراه بفضل الاتصال المباشر والمكثف مع الواقع الذي ينصب على الفعل . وبالإمكان ان نسرد هنا كذلك، أمثلة توضح، على الأقل، إمكان حدوث العكس: العمل الأدبي الكبير المستوحى للفلاحين الذي كتبه تولستوي في الشطر الأول من حياته، او شعر التمرد عند بودلير.

لكن يتحتم التأكيد على أن العمل الأدبي نفسه هو بالنسبة للفنان، وخاصة بالنسبة للمفكر، ليس مجرد فعل، بل هو أيضاً أكثر الأفعال فعالية من بين ما يستطيع ان يفعله .

نضيف الى ما تقدم، انه في بعض الفترات، مثل هذه الفترة التي نعيش فيها، قد لا تكون الشروط الملموسة لصراع الطبقات مشجعة وملائمة للتعبير الفني البروليتاري والفلسفة الماركسية .

وهذه الملاحظة الأخيرة تقودنا الى معضلة اخرى تمت للأولى بصلة، وهي مشكلة المبدع المتحزب والمبدع «الحرة» . إن كلا من هاتين الوضعتين تظهر، في فترات تاريخية مختلفة، وكأنها افضل وضعية مسجفة على الابداع الأدبي والفلسفي . ولقد سبق القول بأن الفن يعبر عن طريقة في الاحساس بالكون والنظر اليه . وخلال فترات الحماس الجماعي الكبير، عندما تتوافر وحدة عضوية وحية بين المنظمات والطبقة الاجتماعية التي تمثلها، يستطيع الفنان أن يعبر، في إطار تلك المنظمات، عن رؤية تعكس الطبقة والعقيدة الجماعية . لكن في فترات الجمود او التقهقر، عندما تصبح المنظمة، الى حد ما، تنظيماً بيروقراطياً مستقلاً ذاتياً، وعندما تصبح علاقاتها مع الطبقة الاجتماعية لا تتم إلا من خلال مجموعة من الوساطات المعقدة، فإن الابداع الأدبي يفقد صعباً، وكثيراً ما يصبح الكاتب «الحرة» المستقل، في مثل هذه الحالة، هو القادر أكثر من الكاتب المتحزب على إبراز الفكر الجماعي .

في العصور الكبرى للفكر المسيحي، كانت الكنيسة هي التي شيدت الكاتدرائيات . وفي فترات الانحطاط، يتحتم التوجه الى المهرطقات، وما يمثل بدءاً في نظر الكنيسة، لكي نستمع الى صوت الفكر .

ونفس المعضلة تجدها عند الفلاسفة، ذلك انه إذا ظهر، عند أول وهلة ان

المنهجية المفهومية في غير حاجة الى الاتصال المباشر مع الواقع، وأن بالإمكان ان تستمر في إنجاز عملها داخل المنظمة، حتى عندما تفقد هذه الأخيرة الاتصال الواقعي والحلي مع جبهة الأوفياء، فإنه، في الحقيقة، لا يوجد فكر فلسفي او منهجية مفهومية إلا حيث تستطيع المنظمة ان تحتضن الكلية الاجتماعية فضاءً وزمانياً. لكن كل منظمة بيروقراطية، تكون جد قريبة من اليومي، وتكون آفاقها جد مباشرة فلا تتيح لها الالتقاء مع الرؤية الكلية التي يفترضها الفكر الفلسفي الحق.

هناك، إذن، بمقدار ما تأخذ العشرة شكل مؤسسة وتعوضها الجماعة، تباعد بين المنظمات (الكنايس، الأحزاب، الخ...) وبين الابداع الفكري، وهو تباعد لا يعني التضاد، إذ كثيراً ما يلتقيان في الخطوط العامة للأفق التاريخي.

وعلى كل، إذا كان، في مثل هذه الفترات، حذر الكنيسة والمؤسسات من أصحاب البدع ومن «الأحرار» قابلاً، للتفسير، وإذا كان هذا الحذر كبيراً بحيث يعكس الطابع الحاد للمنافسات، ويعكس أزمة المؤسسات، فإن ذلك لا يعني مطلقاً ان الأرثوذكسية الحرفية او الانتهاء لأهم منظمة داخل طبقة اجتماعية في فترة معينة، هو شرط ضروري او كاف، لاضفاء الصحة على فكر ما، أو لاعطاء القيمة الاستيقية لعمل أدبي. ولكي لا نسوق سوى مثل واحد، واضح بسبب القرون التي تفصلها عنه، نشير الى ان باسكال وراسين قد توصلا الى قمة تعبيرهما الفلسفي والأدبي عن جماعة بور رويال وعن الطبقة التي تمثلها في الوقت الذي كانا فيه على خلاف مع تلك الجماعة.

— 5 —

من العضلات التي حظيت بجدال كثير في مجال الأدب والاستيقا، معضلة الفن للفن، والفن الملتزم. وفي هذه المسألة أيضاً، يجبل لنا ان المهمة الأكثر استعجالاً هي محاولة صياغة أطروحات المادية الجدلية صياغة واضحة، لأنه كثيراً ما يظن متقدموها بأنهم يدافعون عن «القيم الاستيقية الحق» ولكن أيضاً كثيراً ما يطالب أنصارها المفكرين والفنانين بأن يخضعوا لحاجيات وانعطافات العمل اليومي، وبأن يضيفوا عليه طابعاً مطلقاً عند تصويره ثم أن يحولوا فلسفتهم وفنهم الى مجرد نشاطات دعائية.

غير أن هذين الموقفين مخطئان تماماً ولا يقدمان سوى الوجهين المتعارضين لنفس الميدالية، لأنها معاً يلصقان بالاستيقا الجدلية خطأً متعارضاً تماماً مع مبادئها، وهو خطأ الفصل بين الشكل والمضمون.

وحقيقة الأمر بالنسبة للاستيقا الجدلية، هو أنه :

(1) غير صحيح أن الفن يكمن في شكل مستقل عن المضمون ، أو يمكن أن يفقد من قوته وطهارته إذا اقترب كثيراً من الحياة الواقعية ومن الصراعات الاجتماعية .

(2) لكنه غير صحيح أيضاً القول بإمكان الحكم على قيمة عمل أدبي من خلال مضمونه وباسم بعض المذاهب أو بعض المعايير المفهومية، فالفنان لا ينسخ الواقع حرفياً ولا يلقي حقائق. إنه يبدع كائنات وأشياء تؤلف عالماً واسعاً وموحداً على وجه التعريف.

طبيعي أن هذا العالم يجب أن يتوفر على نوع من الالتحام، وعلى نوع من المنطق الداخلي، وهو قد نظر إليه من خلال منظور معين، فقد يكون عالماً فانتازياً مثلما نجد في الحكايات، إلا أنه، بعد قبول بعض المسلمات، تصبح لهذا العالم قوانينه الدقيقة التي تقرر ما إذا كان باستطاعة كائن ما أن يعيش داخله أم لا. على ضوء هذه الملاحظة، يكون من المستحيل أن يعيش «هاملت» أو «فيدرا» في عالم حكاية عن الجنيات. والفن الطبيعي نفسه لا ينسخ الواقع بل يبدع كائنات حية داخل عالم مماثل لعالم حياتنا اليومية.

أما عن المنظور الذي يكتب منه الفنان عمله، فإن رؤيته للعالم هي التي تحدده. وبمقدار ما تكون هذه الرؤية أرسطراطية أو بورجوازية أو بروليتارية، بقدر ما يكون فنه أرسطراطياً أو بورجوازياً أو بروليتارياً. لكن ذلك لا يستتبع قط، بل قد يلغي كل نية مفهومية للتلقين أو الدعاية. ذلك أن النية المفهومية تحطم الطابع الحي والواقعي للكائنات والأشياء وتحيلها إلى تجريدات... فها يمكن أن يكون مقالاً صحفياً جيداً أو دراسة ممتازة في اللاهوت أو الفلسفة، يصبح بالضرورة، في تلك الحال رسماً سيئاً أو أدباً رديئاً. إن الفن البروليتاري، مثلاً، هو الذي ينظر إلى مخلوقاته بعين عامل ثوري، وليس هو الذي يريد التدليل على صحة المذهب

الاشتراكي او الشيوعي . والفن البورجوازي هو الذي يخلق علماً يتوفر على مظهر معين، وعلى بنية معينة، وليس هو الذي ينصب نفسه للدفاع عن النظام الموجود .

لقد عبر جورج لوكاش عن ذلك في مرحلة شبابه، قائلاً: «نفس الازدواجية تفصل أشكال التعبير، فالتعارض، هنا، قائم بين الصورة والدلالة . فإحدهما تخلق صوراً، والأخرى دلالات . بالنسبة لأحدهما لا توجد سوى أشياء وبالنسبة للآخرى لا توجد سوى العلاقات والمفاهيم والقيم . إن الشعر لا يعرف شيئاً آخر يمكن أن يوجد خارج الأشياء، فكل شيء في نظر الشعر، جدي، وفريد، وغير قابل للمقارنة . لذلك فإنه أيضاً لا يعرف العضلات، إذ لا يمكن ان نطرح العضلات على الأشياء بل فقط على العلاقات القائمة بينها» .

لقد حضرت محاضرة ألقاها جورج لوكاش عن تولستوي وصفه فيها بأنه «كاتب فلاح»، فاحتج احد المستمعين بقوة على هذا الوصف الذي أطلقه لوكاش على كاتب معظم شخصياته، هي بالأخص من بين الارستقراطيين والبورجوازيين والموظفين . فأجابه لوكاش بحق، بأنه لا يعرف القراءة اذا لم يكن قد أحس بالفلاح المختفي الذي كان يقف وراء الكونت تولستوي ويوجه قلمه عندما يتخيل ويصف جميع تلك الشخصيات المتمية الى الطبقات الحاكمة .

إن هذا المفهوم للفن يستبع أهمية «المضمون» . بالفن يخلق كائنات ملموسة وواقعية داخل العالم الذي يبده . والقيمة الفنية لعمل ما يتم تقييمها بناء على الغنى والموحدة الموجودين في العالم المبتدع، وبناء على إيجاد الشكل الأكثر ملاءمة لخلق هذا العالم والتعبير عنه . لأجل ذلك، قد توجد أعمال فنية أصيلة، مثل أشعار ريلكه، تعبر عن رؤيات للعالم صوفية ورجعية، وهذا ما يجعل روائع الأعمال الفنية تحتفظ الى الأبد بقيمتها، مع تغير أهميتها ودرجة إقبال القراء عليها ومحبتهم لها، حسب العصور والطبقات الاجتماعية .

وعندما يتعلق الأمر بمظنومات الفكر الفلسفي، يتعقد الموقف أكثر . ذلك ان الأعمال المفهومية يمكن ويتحتم الحكم عليها على مستوى المفهوم، أي على مستوى «الحقيقة» . إلا أن بعض الفلاسفات «الحاطة»، كتعبير مفهومي عن رؤيات حياتية مختلفة، يمكنها ان تحتفظ طويلاً ببعض القيمة نظراً لالتحامها الداخلي ولكونها لا تمثل بكفية منسجمة، طريقة معينة في التفكير والاحساس بالحياة وبالكون، ومن

ثم تمثل أحد المظاهر الأساسية للواقع الانساني.

— 6 —

والآن، لإنهاء هذه الملاحظات التي أدرك، أفضل من أي واحد آخر، طابعها التمهيدي والجزئي، فلأنني أريد أن أضيف بعض الكلمات عن «المعضلة الأكثر أهمية في الاستيقاظ»: وهي معضلة العبقرية التي لا يتعلق الأمر هنا باستيقاظ الحديث عنها أو بوضعها داخل إطار ضيق للوصول إلى تحديد مجرد ومدرسي.

لا شك أن العبقرية هي، من بين جميع الظواهر المكونة لحياة الفكر، الأكثر تعقيداً، فهي إذا كانت تفترض موهبة كبيرة وصبراً واسعاً وطاقات عمل ضخمة، فإنها تتكون أيضاً من عناصر كثيرة أخرى قد لا نصل قط إلى تحليلها برمتها. لكن نجدر الإشارة إلى أنها معضلة موضوعية من معضلات التاريخ والنقد الأدبي، لا يمكن للمؤرخ أو الناقد أن يتجنبها، بل يتحتم عليها أن يبذل الجهد للتوضيحها، ولو أحسأ بأنها لن يتوصلا، الآن، إلى ذلك إلا في حدود جد محدودة.

في انتظار أن نصل يوماً إلى التوضيح الشامل، فإنه يصعب علينا أن نرضي الجميع ولو فنياً بنحس طريقة صياغة هذه المعضلة الاستيقية، ذلك أنه كثيراً ما يقع الخلط بين الواقع الموضوعي للعبقرية الأدبية، وبين التعاطف قل أو كبير، الذي نحسه تجاه كاتب من الكتاب، فباستطاعة أي واحد أن يؤثر ببيرون على شكسبير، أو نوفاليس على جوته، أو أن يفضل روايات المقامرة على أفضل القصائد الغنائية: فليس هذا سبباً لجعل هذا التفضيل حكماً استيقياً ذا قيمة كونية.

إلا أن ذلك يبرز الصعوبة الأساسية التي تواجهنا، فلدراسة ظاهرة ما يتحتم: أما أن نتوفر على تعريف مؤقت نبحت انطلاقاً منه على وقائع تطابقه (مع احتمال تعديل ذلك التعريف وتدقيقه فيما بعد على ضوء دراسة تلك الوقائع نفسها)، وأما أن نطلق من عدد معين من الوقائع ونبحث لها عن تعريف (مع احتمال أن ندرج فيما بعد، داخل مجال هذا التعريف وقائع أخرى لم نتبه لها عند الانطلاق)، غير أنه في حالة العبقرية، تكمن الصعوبة في انعدام اتفاق إجماعي، ولو جزئي، حول الوقائع وحول التعريف.

وإذن، سنتطلق، في هذه الخواطر، من بعض أسماء الأدب الحديث التي يبدو

ان الاتفاق حولها يكاد يكون مسلماً به : دانتي ، سيرفانتيس ، شكسبير ، جوته .

وقبل الشروع في المناقشة الخاصة بموضوع العبقرية ، نود ان نلامس باختصار مسألتين أوليتين :

أ - لقد حددنا العمل الفني باعتباره عالماً من الأشياء ، والكائنات الملموسة ملقطاً عبر منظور معين ، كما أشرنا الى الالتحام الداخلي والى وحدة الشكل والمضمون باعتبارهما الخاصيتين الآخرين المميزتين له . إلا ان هناك فنانين مثل : بودلير ، رامبو ، ريلكه ، يبدعون مثل هذا العالم ، لأول مرة ، أي أنهم يعبرون لأول مرة على صعيد المحسوس ، عن طريقة معينة في النظر الى الكون والإحساس به . وهذا بمنحهم ، ليس فقط أصالة استثنائية ، بل ايضاً القدرة على التأثير في تطور الفكر والحساسة ، ويصبح عملهم أحد العناصر الهامة في تكوين الانسان المثقف . ولذلك كثيراً ما يتحدث في شأنهم عن العبقرية . لكن في مثل هذه الحالات ، لا يعود الأمر يتعلق بحكم ذاتي بل بواقع موضوعي ، فيصبح من غير المجدي الخوض في مناقشة مصطلحية محض .

وحده المعنى الذي نعطيه ، حيثئذ ، لكلمة عبقرية ، يدولنا مختلفاً جوهرياً عن المعنى الذي أعطيناه إياه عندما تحدثنا عن دانتي وشكسبير وجوته ، ولأجل ذلك نعتقد ان من مصلحة الباحثين في الاستيقا ألا يستعملوا نفس المصطلح لتحديد هذين المعنيين المختلفين للعبقرية .

ب - سيكون من الخطأ وضع خانتين مجردتين ومتفصلتين تماماً : من جهة ، دانتي وسيرفانتيس وشكسبير وجوته ، كتاب العبقرية ، ومن جهة ثانية ، بقية الكتاب الذين لن يرتقوا الى صفهم . الواقع اننا لا نستطيع ان نفهم العبقرية إلا بوصفها حداً تطمح اليه مجموعة من الكتاب لتقترب منه قليلاً او كثيراً . ومن الواضح انه الى جانب الأسماء الأربعة التي ذكرناها : هناك أسماء أخرى من الصعب إبعادها عن مرتبة الأسماء الأولى ، مثل : رابليه ، راسين ، بلزاك ، تولستوي ، هولدرلين . .

بعد هذا التوضيح يظهر لنا ان هناك داخل بنية أعمال الكتاب الذين انطلقنا منهم ، عنصرين اثنين يمان سوسيلوجيا الفكر ، وعنهما وحدهما نريد ان نتحدث هنا :

(1) ان عملهم يعكس الانتقال بين فترتين: عالم تهاوت فيه كونية القيم القديمة، وأخذت قيم أخرى جديدة تبرز الى الوجود. وإذا ما بحثنا عن دلالة هذا العمل، فسنجد بأن هؤلاء الكتاب، مع تقبلهم للقيم الجديدة ومثلهم لها، يحاولون العثور على الكونية المفقودة بعد انهيار العالم القديم.

إنهم، بدون شك، تقدميون، لكن في المعنى الخاص والجذلي للكلمة، ذلك انه في غمرة الصراع بين الماضي المتهوي، والمستقبل الوليد، لا يكتفي هؤلاء الكتاب بالوقوف الى جانب القوى الجديدة، بل يحاولون ان يطوروها ضمن مجموعة بشرية كونية وتاريخية. من خلال الانسان الجديد، يجدون الانسان الذي عنه يتفرع ذلك الجديد، ومن خلال الانسان يلتقون التاريخ والكون. وبدون شك، هناك انسان جديد في عمل كورني وشيللر، وبيترارك، ودوستوفسكي. لكننا إذا فكرنا في رابليه وموليير، وبلزاك، وتولستوي، فسنجد عالماً اجتماعياً كوميدياً او تراجميدياً بشرية، وإذا انتقلنا الى سيرفانتيس، ودانتي، وشكسبير وجوته، فسنجد التركيب بين الاثنين: الانسان والكون. وهذا يستوجب، من بين أشياء أخرى تركباً بين الماضي والمستقبل، بين القديم والجديد، إلا ان هذا التركيب لا يكون حلاً وسطاً مستتراً او رجعياً، بل هو، على العكس، استئناف لقيم الماضي الانسانية والحقيقية من منظور القوى الجديدة التي تخلق المستقبل، إنه استئناف يستطيع وحده العثور على الكلية التي هي القيمة الجمهورية لكل حياة أصيلة للفكر.

(2) يبقى هناك، مع ذلك، خاصية أخرى تبدلنا مشتركة بين الكتاب الذين نتحدث عنهم.

كل كاتب في الواقع، يعبر في عمله عن طريقتة في النظر الى العالم وفي الاحساس به وتخييله. غير ان هذا العالم، حسب مزاج الكاتب وشخصيته، يمكن ان يتم الاحساس به بطريقة مباشرة او على العكس، بطريقة مدركة من خلال الوعي والفكر التصوري، بدرجات متفاوتة. في الحالة الأولى يكون الخطر متمثلاً في إنجاز عمل فني جزئي ونفي قيمة ذاتية محض. وفي الحالة الثانية يتمثل الخطر في البقاء على الصعيد التصوري والمجرد.

ولا حاجة الى القول بأن الكتاب الكبار يتوصلون الى تجنب هاتين العقبتين.

لكن الكاتب العبقري، يدعونا هو ذلك الذي يفلح في تحقيق التركيب. هو ذلك الذي يكون عمله، في الوقت نفسه، الأكثر مباشرة والأكثر تفكيراً، لأن حساسيته تتطابق مع مجموع السيرة التاريخية وتطورها. الكاتب العبقري هو الذي، من أجل أن يتحدث عن مشاكله الأكثر عمومية، وهو أيضاً بالمقابل، من لا يعتبر جميع مشاكل عصره الأساسية أشياء معروفة واثباتة قناعات، بل يعتبرها حقائق تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة وحية داخل مشاعره وحدوسه.

يمكننا أن نستعمل هنا، مع إعطائه دلالة إيجابية، مصطلحاً فلسفياً قديماً هو «العالم الصغير» (Microcosme). فمثلاً إن فلسفة الطبيعة كانت تقبل بأنه يكفي أن ندرس الإنسان لنعرف قوانين الكون، وبالعكس، يكفي أن ندرس الطبيعة والسياء لنعرف الإنسان ومصيره، فإننا نقول بأن الكاتب العبقري هو الذي لا يحتاج إلا للتعبير عن حدوسه ومشاعره لكي يعبر في الآن نفسه عما هو جوهري بالنسبة للتحويلات التي يتعرض لها.

هذا ما يصنع عظمة دائني وميرفانتيس وشكسبير وجوته، كما يصنع إلى حد كبير، عظمة مونتني، ورابليه، وراسين، وموليير، وبلزاك، وكتاب آخرين.

وفي العمق، فإن ما أقصده، بكل بساطة، هو أن الكاتب العبقري هو ذلك الذي تكون حساسيته هي الأكثر اتساعاً والأكثر ثراء، والأكثر إنسانية كونياً. يبقى علينا أن نسجل امتناجين اثنين يستخلصان من هذا التحليل:

إذا كان بإمكان عمل أدبي، كما قلنا، أن يكون رجعيًا بدون أن يفقد بذلك قيمته الجمالية وحتى الإنسانية، فإن العبقرية على العكس هي دائماً تقدمية، ذلك أن منظور الطبقة الصاعدة هو وحده القادر، في فترة معينة ومن خلال جميع الأيديولوجيات وأخطار الأخطاء، أن يضمن لنا المعرفة الأكثر اتساعاً والحساسية الأكثر غنى. وقد نضيف على هذا القول، بأن فترات الأزمة والتحول الاجتماعي العميق هي الفترات الملائمة بالخصوص لميلاد أعمال فنية وأدبية كبيرة، نتيجة لتعدد المضلات والتجارب التي تطرحها هذه الفترات على الناس، ونتيجة لما تؤدي إليه من انفساح واسع أمام الأفق العاطفي والثقافي.

كذلك فإن التحليل الذي قدمناه يسمح لنا بأن نفهم قصور معظم الدراسات

النقدية التي تتخذ موضوعاً لها أعمال الكتاب الذين تتحدث عنهم، ذلك أنها كثيراً ما تنطلق من سيرة الكاتب ومن خصائص شخصيته، أو أنها تهتم فقط بالعمل الأدبي في حد ذاته ويضمونه الفكري أو بشكله الجمالي. إلا أن كل واحد من هذه المناهج على حدة، يبقى غير كاف.

الانطلاق من سيرة الكاتب، أمر جيد لأنه يسمح بفهم أفضل للأعمال الكبيرة حقاً، من خلال التجربة التي كمنت وراء ظهورها. لكننا كثيراً ما ننسى بأن حساسية شكسبير أو جوته ليست هي حساسية العالم كله وبأننا لا نستطيع أن نفهم حب جوته لفرديريك أو حب دانتلي لبياتريس - إذا كان قد وجد حقاً - من خلال الحب، الصادق والعميق بدون شك، الذي يستشعره ناقد أدبي ما نحو عشيقته أو زوجته.

إن جوته هو جوته، لأن في مشاعره يتعكس ويعبر عن نفسه عالم معين. ولذلك فإن معظم النقاد الذين يتبعون هذا المنهج (الانطلاق من البيوغرافيا)، كثيراً ما يتوصلون إلى إقناع القراء الذين لهم حساسية مماثلة تجعلهم يؤيدون طريقتهم في التناول، لكنهم يظلون جد بعيدين عن الأعمال الأدبية التي كانوا يريدون تحليلها.

أما عن تحليل المضمون الثقافي والايديولوجي للعمل الأدبي، مستقلاً عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية، فإن ذلك ينطوي على خطر الزوغان عن الموضوع والاتجاه إلى إضفاء طابع الفكر المفهومي على ما هو، في الواقع، معطى مباشر، ملموس وحى. وهذا مع افتراض أن الناقد - وإن كان ذلك ليس هو الحال دائماً - يتوصل إلى استخلاص مضمون كثيراً ما يكون الشاعر نفسه غير واع به تماماً.

لا حاجة إلى الإضافة، أخيراً، بأن التحليلات الاستيقية الخاصة غير كافية إذ أنه يستحيل الحكم على «شكل» خارج المضمون العاطفي والحدسي الذي يعبر عنه.

إننا ندرك أخطار التحليلات المادية والجدلية ولكننا ندرك أيضاً ما يجعلها متفوقة على المناهج الأخرى.

إن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر الأهمية في تحليل عمل فني أو أدبي، والمادية الجدلية بقدر ما تسمح بفهم أفضل لمجموع السيورات التاريخية والاجتماعية لفترة ما، بقدر ما تسمح أيضاً بأن نستخلص بسهولة العلائق بين هذه السيورات وبين الأعمال الفنية التي خضعت لتأثيرها. لكن التحليل السوسيولوجي لا يستغنى كل جوانب العمل الفني وأحياناً لا يتوصل حتى إلى ملامسته. إن هذا التحليل ما هو إلا خطوة أولى لا بد منها للوصول إلى العمل الفني، والشئ الأساسي هو الشعور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفني الذي نحن بصدده دراسته.

ولا شك أنه من المستحيل أن نفهم «فاوست» و«باندورا»، بدون إيلاء الاعتبار للثورة الفرنسية أو لنابليون. لكن عندما نظهر العلاقة الرابطة بين هذه الأعمال وبين الأحداث التاريخية المعاصرة لها فإنه يبقى علينا كذلك أن نتساءل عن الكيفية التي امتزجت بها تلك الأحداث في وعي جوته ومع تمهاريه الشخصية لتنتهي إلى تلك الروائع التي كتبها تعبيراً عنها.

لكن من نافلة القول أنه لا نجاز هذه المهمة، فإن الصعوبات لا تكاد تنضال أمام الناقد المادي عما هي عليه بالنسبة للناقد المثالي، وهذا بالأحرى راجع إلى أن الاهتمام الذي يولييه الناقد المادي إلى الجزء السوسيولوجي من تحليله كثيراً ما يجعله يستهين بتلك الصعوبات، ومع ذلك، فإنه في هذا المجال أيضاً كثيراً ما يتوفر على تفوق لا يستهان به. ذلك أنه بقدر ما يكون ملتزماً داخل الصراع ومساهماً بنشاط في السيورات التاريخية، بقدر ما يكون - بحجم أصغر وحسب قامة - المواصل والوارث لعمل العبقريات الأدبية والفنية الكبيرة في التاريخ، وتسعفه الأصداء التي تحدثها السيورات الاجتماعية في فكره وحساسيته الخاصتين على تزويده بشروط ملائمة أكثر لفهم الشروط التي رافقت إبداعاته، وشكسيري، وجوته.

لكن ما أشرنا إليه، ما هو إلا إمكانية بعيدة عن التحقق باستمرار، ويجب أن تنسي الناقد أو مؤرخ الأدب الماديين صعوبات مهمته وتعقيداتها.

لقد بدا لنا أن إيداء هذه الملاحظات يفيد سواء في تحديد المستوى الذي يمكن أن يدور فيه النقاش حول صحة أو خطأ أطروحات الجدلية المادية المتصلة بتاريخ

الأدب والفن، أو فيما يتعلق بالانحياز الذي يجب أن تتابع فيه الدراسات الإيجابية للوقائع الملموسة.

الهوامش

(1) لقد أوضحنا أن بالامكان أن تكون هناك - في حالات نادرة ولا شك - قطيعة بين الفكر الواعي والنشاط الاجتماعي للكاتب من جهة، وبين الدلالة والأهمية الموضوعية لأعماله من جهة ثانية. فليس هناك ما هو أقل مأساوية - في الظاهر على الأقل - من حياة «كانط» أو «راسين»، وليس هناك ما هو أكثر بعدا عن الرؤية العملية للعالم من رسوم بيكاسو الذي هو عضو في الحزب الشيوعي.

الوعي القائم والوعي الممكن

لوسيان غولدمان
ترجمة: محمد برادة

عندما شرعت في كتابة هذا النص، تبين لي أن موضوعة الوعي هي من بين الكلمات الأساسية المستعصية على التحديد الدقيق، إذ أن لها موضوعاً لا نعرف إلا القليل من امتداده وبنيتها، وهو موضوع لا يستطيع علماء الاجتماع والنفس الاستغناء عنه، فيستعملون كلمة الوعي بدون خشية الوقوع في سوء تفاهات كبيرة وخطيرة. وباختصار، نعرف جميعاً بكيفية لا بأس بها ما هو الوعي وإن كنا عاجزين عن تدقيق معناه.

ومصدر الصعوبة، في الغالب، راجع إلى الطابع الانعكاسي لكل تأكيد على الوعي، نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه، فإنه يكون موجوداً باعتباره «الذات» و«الموضوع» في الخطاب، مما يجعل مستحيلاً الوصول إلى أي تأكيد يكون، في آن، نظرياً خالصاً وصحيحاً من حيث الصلاية.

ومع ذلك يجب أن ننطلق من تعريف، إن لم يكن قوياً فعلى الأقل يكون تقريبياً ومؤقتاً. لذلك فإننا سنقترح تعريفاً يبدو أن له ميزة مزدوجة في توضيح الصلة الوثيقة القائمة بين الوعي والحياة الاجتماعية كما أنه يضيء في الوقت نفسه بعض المعضلات المنهجية.

يظهر لنا أن بالإمكان تخصيص الوعي على أنه: «مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل».

إلا أن علينا أن ندقق أهمية هذا التعريف وحدوده، إذ ليس مؤكداً أنه يشمل مجموع حقل المصطلح الذي همنا. فقد توجد وقائع وعي، داخل حالات معيشة محض فردية. وقد توجد، فنحن لا نعرف كثيراً عن هذا المجال، عناصر وعي لدى بعض الحيوانات.

ومع ذلك، فمن المحقق أن كل شكل بشري من أشكال تقسيم العمل يفترض حداً أدنى من التخطيط، كما يفترض ضمناً، إمكان تحديد الكائنات والأشياء على المستوى النظري، من أجل الاتفاق حول التعامل اللازم انتهاجه معها. نضيف إلى ذلك بأنه لما كانت السوسيولوجيا تهتم بالدرجة الأولى، بل حصراً، بالأفعال البشرية القائمة على التعاون وتقسيم العمل، فإن هذا التعريف يأخذ بالاعتبار الأهمية الجوهرية لفهوم الوعي، في كل بحث اجتماعي.

لنحاول الآن أن نتقدم قليلاً انطلاقاً من هذا التعريف المؤقت: إن كلمتي «مظهر معين» يمكن تدقيقها بأن كلمة مظهر تستتبع دائماً عنصراً معرفياً، مما يجعلنا نفترض في كل واقعة وعي، وجود ذات عارفة وموضوعاً للمعرفة. هنا تطرح إحدى العضلات الاستمولوجية الأكثر تعقيداً والتي نكتفي الآن بالإشارة إليها وهي المتعلقة بـ: طبيعة الذات العارفة التي ليست لا فرداً معزولاً ولا جماعة بدون زيادة، بل هي بنية جد متغيرة بنضوي تحتها في آن، الفرد والجماعة، أو عدد معين من الجماعات.

ومهما يكن الأمر، فعندما يكون موضوع المعرفة إما الفرد ذاته أو أية واقعة تاريخية أو اجتماعية، فإن الذات والموضوع ينطبقان كلياً أو جزئياً ويكتسب الوعي طابعاً انعكاسياً تقريباً.

لكن، حتى عندما يتصل موضوع المعرفة بمجال العلوم الفيزيقية القائمة بين الذات والموضوع، لا يمكن أن يكون مجرد انعكاس للموضوع مثلما يمكن أن يوجد بعيداً عن أي فعل بشري.

من جهة ثانية، فإن وجودنا نفسه يدلل على الفعلية النسبية للفعل البشري، وما دام هذا الفعل قد كان دائماً مرتبطاً ببعض أشكال الوعي، فإنه من الواجب أن نقبل كون الوعي قد قدم للناس، بصفة عامة، صورة هي تقريباً أمينة ملائمة،

عن الموضوعات كما توجد داخل هذه الكلية، وداخل هذه البنية الدينامية والدالة التي تحتضن الذوات والموضوعات، والتي هي تاريخ الإنسانية الشامل.

هناك، إذن، مشكلة أولى يتحتم طرحها حينها يتعلق الأمر بدراسة أي واقعة وعي، وهي مشكلة «درجة ملامتها للموضوع»، حسب المعنى الذي أوضحناه الآن، وهي درجة ملازمة لا يمكن أن تكون أبداً كلية - إذ يلزم، لكي تكون كذلك، أن يتصل الوعي بمجموع الكون والتاريخ، بل يجب، مع ذلك، تحديدها بأكثر ما يمكن من الصرامة. وكما أوضحنا ذلك، فإن:

(أ) - كل واقعة اجتماعية هي، من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعي، وكذلك:

(ب) - كل وعي هو، قبل كل شيء، تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع، على وجه التقريب.

وتصبح سوسولوجيا تفاضلية للمعرفة، مركزة على درجة التلازم، هي الأساس الضروري لكل سوسولوجيا تريد حقيقة أن تكون اجرائية.

يبقى علينا أن ندقق القول بأن أية دراسة سوسولوجية لموضوع جزئي ومحدود، لا يمكنها أن تتناول المظهر الواعي لهذا الموضوع إلا بإدراجه ضمن كل، ليس شاملاً، وإنما هو في جميع الحالات، أكثر اتساعاً من الموضوع الجزئي والمحدود.

لنأخذ مثلين بالصدفة يتصلان بالتعلون وبالممارسة الدينية. فليس هناك عمل سوسولوجي يستطيع أن يضع جرداً إستمولوجياً، يكون «فاهماً» و«مفسراً» لوقائع الوعي التي تتصل، لدى مختلف الفئات الاجتماعية، بالتعاون أو بالممارسة الدينية، أو التي تؤثر في سلوك أعضاء الجماعة المتصلين بهذين المجالين. لا يمكن وضع ذلك الجرد بدون إدراج هذه الوقائع ضمن كليات أكثر اتساعاً وبالأخص ضمن الطريقة التي يفكر بها أعضاء مختلف الجماعات المكونة للمجتمعات الشاملة، في مجموع الحياة الاجتماعية، وفي بنية الجماعة، أو بدقة أكثر، في بنية الجماعات التي يتتمون إليها.

لنلخص استنتاجاتنا الأولى:

أ) - كل واقعة اجتماعية تستتبع وقائع وعي بدون فهمها لا يمكن دراسة تلك الواقعة بكيفية اجرائية.

ب) - العنصر البنوي الأساسي لوقائع الوعي هذه، هو درجة ملاءمتها وكذلك اللازمة المقابلة لها أي درجة التلاؤم مع الواقع.

ج) - إن المعرفة الفاعمة والمفسرة لوقائع الوعي ولدرجة تلاؤمها أو عدم تلاؤمها، ودرجة حقيقتها أو خطئها، لا يمكن الوصول إليها إلا بإدراجها ضمن كليات اجتماعية أكثر اتساعاً نسبياً، وهذا الإدراج وحده يسمح بفهم دلالة تلك المعرفة وضرورتها.

إنه لا يكفي أن نعرف بأنه خلال الفترة الممتدة من سنة 1933 وسنة 1945، كانت جماعات ألمانية تعتقد بديمومة الريح 3 ألف عام، في حين أن جماعات أخرى كانت أقل تأثراً ونفوذية تجاه الايديولوجيا القومية الاشتراكية، أو أن الايديولوجيا الستالينية قد نفذت بسهولة أكثر إلى هذا البلد أو ذاك من بلدان الديمقراطية الشعبية. . لا يكفي ذلك، ويجب أن نعرف أيضاً:

أ) - ما الذي كان وهماً أو حقيقة في كل واحدة من هذه الايديولوجيات.

ب) - ولماذا هذه الفئة الاجتماعية أو تلك، كانت تسقط بالضرورة أو على الأقل بسهولة أكثر، ضحية لهذه الأوهام.

ويزداد المشكل تعقيداً لكون الوعي ذاته هو عنصر من الواقع الاجتماعي ووجوده نفسه يسهم في جعل مضمونه ملائماً أو غير ملائم. فالطابع الاصلاحى للفكر العمالي الانكلوساكسونى يزيد من حظوظ الاصلاحية في النجاح، ويقلل حظوظ الثورة في البلدان الانكلوساكسونية. وعلى العكس، فإن الطابع الثوري الكامن تقديراً لدى طبقة الفلاحين في هذه البلاد أو تلك، يزيد من الحظوظ الأولى ويضعف الثانية.

وبعد فهم وقبول هذا التحليل فقط تطرح المشكلة الأساسية الاجرائية في كل دراسة سوسيولوجية لوقائع الوعي، وهي مشكلة العلائق بين الوعي الممكن والوعي القائم لدى جماعة ما.

والواقع أنه في لحظة، يكون عند أية فئة اجتماعية بالنسبة لمختلف المسائل التي تطرح عليها، وبالنسبة للحقائق التي تصادفها، وعي واقعي، حقيقي قائم، يمكن شرح بنيتها ومضمونه بعدد كبير من عوامل ذات طبيعة متنوعة، كلها ساهمت، بدرجات مختلفة، في تكوين ذلك الوعي.

إلا أنه سيكون، مع ذلك، من الصعب وضع تلك العوامل على صعيد واحد ما دام بعضها غائراً، والبعض الآخر قارراً تقريباً، وما دام بعضها الآخر فقط موصولاً بطبيعة الجماعة نفسها، بحيث إذا كان النوعان الأول والثاني من العوامل يمكنهما أن يتغيرا أو أن يخفيا بدون أن يؤديا بالضرورة إلى اختفاء الجماعة نفسها، فإن النوع الأخير على العكس، هو مرتبط جوهرياً بوجود الوعي.

لنخصص، على سبيل المثال، الوعي القائم (الواقعي) للفلاحين الفرنسيين فيما بين سنة 1848 و 1851، ذلك الوعي الذي كان عاملاً ذا أهمية خاصة في نجاح الانقلاب ضد الدولة في شهر ديسمبر. إن ذلك الوعي هو حصيلة فعل تضافرت لإنجازه عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية، وكان تداخلها في متهمى الشابك والتعقيد. إلا أن معظم تلك العوامل يمكنه أن يتغير أو يخفي فيما بعد، بدون أن تكف الجماعة، نتيجة لذلك، عن أن تظل مكونة من الفلاحين. وعلى العكس، فإن الهجرة القروية نحو المدينة تحول الطبيعة نفسها للجماعة التي يصبح عدد من أعضائها عمالاً، أو موظفين أو تجاراً إلخ. . مما يؤدي إلى حدوث تغييرات بنوية ليس فقط في وعيهم القائم، بل كذلك في وعيهم الممكن الذي هو أساس الوعي الأول (القائم). ومعنى ذلك، أننا عندما نريد دراسة وقائع الوعي الجماعي أو بدقة أكثر، درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعي مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما، فإنه يلزم البدء بالتمييز الأولي بين الوعي القائم بماله من مضمون ثري، متعدد، وبين الوعي الممكن باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها.

وفي هذه النقطة، لا بد من الإشارة إلى واقعة تبدو هامة بالنسبة للبحث السوسيولوجي. فكثيراً ما يحدث أن الوعي القائم لجزء هام من أعضاء جماعة، تطمح إلى تغيير وضعها القانوني أو إلى الاندماج في جماعة أخرى، أو أن الأفراد المكونين لتلك الجماعة يجهلون، جزئياً، ومنذ الآن، في تبني قيم جماعة أخرى غير

جماعتهم. فمثلاً، فلاحون شباب يريدون الزواج إلى المدينة وعدد من العمال في البلدان الرأسمالية يتمنون الصعود إلى المرتبة الاجتماعية فيحاولون أن يسلكوا، منذ الآن، سلوكاً مشابهاً للبورجوازيين الصغار. ومع ذلك، فإنه يتحتم على عالم الاجتماع ألا ينسى بأن هذه العناصر من الوعي القائم تظل في إطار أنماط الوعي الممكن لجماعات الفلاحين أو العمال، ولا يمكنها عملياً، ما لم يحدث تغيير حقيقي في الوضع القانوني - الاجتماعي، أن تصبح ضمن العناصر المميزة لأنماط الوعي الممكنة لدى الجماعتين (الفعلية والمرجوة). سيكون من الصعب، مثلاً، أن نتخيل أن جزءاً يستحق الذكر من الفلاحين الصغار الطامعين إلى الالتحاق بالمدينة، يشرعون - وهم ما يزالون ملاكاً قرويين صغاراً إذ ما أصبحوا عمالاً، كما أن من المستبعد أن يصبح جزء هام من عمال يطعمون إلى الارتقاء في السلم الاجتماعي، مع بقائهم عمالاً - لأية زيادة في الأجور بدعوى تلافي ارتفاع الأسعار إلخ...

لكن ما ذكرناه من أمثلة ليس مجرد اعتبارات تأملية، بل هي معضلات نظرية وتطبيقية على جانب كبير من الأهمية، فما كان باستطاعة أي تحليل مقتصر على الوعي القائم لدى الفلاحين الروسين، مثلاً، في سنة 1912 أن يتنبأ بوعيهم ورسلكهم فيما بين سنة 1917 و1921، في حين أن من الأهمية بمكان، بالنسبة لعالم الاجتماع ولأن يمارس الفعل السياسي، معرفة الإطار الذي تكون تحولات في الوعي داخله، ممكنة على المدى القصير، وخارجه يكون كل تحول، ما عدا التحول العابر مستلزماً لتغيير أولي وسابق للوضعية الاجتماعية للأفراد المكونين للجماعة. هذه المشكلة المتصلة بالوعي الممكن هي التي طرحت مثلاً، عندما أقدم لينين على انبجاع قطيعة مع تقاليد ماركسية معينة مثيرة ضجة كبيرة في صفوف معظم المفكرين الاشتراكيين المعاصرين له، والذين كانوا يعتمدون الاعتماد على المؤسسة الزراعية الكبيرة المؤممة، فطرح شعار توزيع الأراضي الكبيرة على الفلاحين، اعتباراً إلى أن هذا الاجراء وحده القادر على كسب الفلاحين إلى صفوف الثورة - طالما يظلون فلاحين -، بينما كل محاولة للتشريك والتأميم، سابقة على وجود تقنية متقدمة كفاية لادماج الفلاحة في الصناعة، محكوم عليها بأن تصطدم بمقاومة الفلاحين، وكان بالإمكان، لو اتخذت قبل انتصار الثوريين وتدعيم الدولة الجديدة، أن تعوق ذلك الانتصار، وأن تحول دون تدعيم الدولة.

كذلك، يملو لنا من جد هام أن نلاحظ بأن الطابع ذا العقلانية المحدودة وذا الغلبة العاطفية في فكر وسلوك بعض الفئات الفردانية من الطبقات المتوسطة، هو طابع مرتبط بموقعهم المحيطي في عملية الانتاج، وهو موقع يجعلهم عاجزين، باستثناء حالات فردية، عن فهم مجموع السيرة الاقتصادية والاجتماعية. وهذا يعني أنه داخل هذه الفئات، من الممكن حدوث اهتزازات إيديولوجية في منتهى الاتساع والسرعة، وأن مختلف البرامج الاجتماعية والسياسية لا تجذب إليها هذه الفئات نتيجة للفهم، بقدر ما يتم ذلك نتيجة لتأثيرها على الوجدان، أي بسبب الانطباع الذي تخلفه تلك البرامج بكونها تعبر عن الجانب الهجومي والرابع في حومة الصراعات.

وإذن، داخل هذا الإطار للوعي الممكن لدى الجماعات الخاصة، وداخل الحد الأقصى من التلاؤم مع الواقع الذي يبلغه وعيها، يجب أن تطرح فيها بعد، مشكلة وعيهم القائم، ومشكلة الأسباب التي تجعله دون الوعي الممكن.

نشير أيضاً إلى أنه، مثلما يكون من الهام الوصول عبر عدد كبير من الأبحاث الملموسة إلى وضع نمذجة لأنماط الوعي الممكن معتمدة على مضمونها خلال اللحظة التاريخية التي يبلغ فيها ذلك المضمون درجته العليا من التلاؤم، فإن نفس الأهمية تتمثل في وضع نمذجة بنوية لصيغ (وليس لمضامين) عدم التلاؤم القائم، انطلاقاً من التغيرات الثانوية والمحيطية بالنسبة إلى الوعي الممكن للجماعة خلال الفترة التي تدرك فيها هذه الجماعة قمة تلاؤمها، إلى الوعي الخاطئ وفي الحالات القصوى، إلى سوء النية.

على أن هذه النمذجة يجب ألا يكون لها طابع ظاهري ووصفي، بل يتحتم أن تعطي، اجتماعياً، صورة عن هذه النماذج من الوعي الخاطئ. ويظهر لي أنه فقط يمثل هذا الجهاز المفهومي يصبح ممكناً القيام بتحليلات ملموسة للظواهر الاجتماعية وفي الدرجة الأولى إنجاز سوسيولوجيا سياسية ذات طابع إيجابي، ومعنى ذلك بعبارة أخرى، هو أنه بعيداً عن جميع المناهج الوصفية الخالصة - الدراسات الأحادية، التحقيقات الاجتماعية إلخ. . . التي لا يستطيع أحد أن ينكر أنها أدوات مفيدة لكنها لا تكفي في حد ذاتها - فإن سوسيولوجيا فلسفية وتاريخية هي الطريقة الوحيدة للوصول إلى فهم إيجابي للوقائع الاجتماعية.

واسمحوا لي، في الأخير أن أعبر عن أمني في أن تقودنا المناقشة إلى توضيح المفاهيم التي استعملتها في هذا العرض، والتي ربما كانت نظرية أكثر من اللازم.

من كتاب: الماركسية والعلوم الإنسانية
ترجمة : محمد براءة

البنوية التكوينية ولوسيان غولدمان

يون باسكادي

ترجمة: محمد سبيلا

ستملق المناقشة بالوجهة النظرية لتتاج مفكر اعتبر نفسه عالم اجتماع أدبي، واستخدم منهجية تعلن انتهاءها للبنوية في دراسة بعض التناجات الملموسة كأعمال باسكال ورأسين ومالرو وروب غرييه، وكذا لبعض التوجهات المحددة للرواية كجنس أدبي. وربما تعين علينا، قبل أن نبرر مسعانا، أن ندقق القول بأن المجال الاشكالي لاهتمامات مفكر فرنسي من أصل روماني (كان قد ولد في بوخارست سنة 1913 وبها درس الحقوق) هي أوسع مما يتبدى لأول وهلة.

إن أعمال غولدمان: «مدخل إلى فلسفة كتط» (الذي ظهر أول مرة سنة 1948) و «العلوم الإنسانية والفلسفة» (1952) و «رأسين» (1956) و «الإله المخفى» (1956)، و «أبحاث جدلية» (1959) و «من أجل علم اجتماع للرواية» (1964)، و «البنيات الذهنية والابداع الثقافي» (1970) و «الماركسية والعلوم الإنسانية» (1970)، وكذا نشاطه الفخي في التأليف والنشر ودروسه في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، وفي الجامعة الحرة ببروكسيل، أو في المناظرات المنظمة حول المواضيع المختلفة والمتعلقة بمنهجية البحث في الأعمال الأدبية، كل تلك الأنشطة قد جعلته معروفاً كأحد ممثلي الفكر الماركسي: فترجمة أعماله إلى أكثر من عشر لغات قد أشاعت تصوراته على مستوى عالمي. وقد ساهم في ذلك، بصورة قوية، فكره المتفتح، وقدرته الجدالية ومقدرته على الدخول في مطارحات مع العديد من المفكرين الآخرين مثل جان بياجيه وأدورنو وروجيه باستيد ورولان بارت وهنري

لوفيفر وجان كوت والسبرج أوروبير اسكاريت.

والحق أن وضعيته، بصورة معينة، كانت وضعية لا تغلو من مفارقة. فرغم أنه يعلن نفسه تلميذاً بدون تحفظ لماركس وللوكاش الشاب، فإن طريقته الشخصية في طرح المشاكل قد جعلت بعض المفكرين «السنين» يصفونه بأنه «تحريري» في حين أن وجهة نظر البنيوية التكوينية - التي تتضمن رؤية جدلية تسعى إلى تجاوز بعض حدود البنيوية - كانت مرفوضة ومتنقصة من طرف البنيويين المتعارف عليهم.

فرغم أن رولان بارت يعترف له بفضل محاولة الربط بنوع من الحدس الخاص، بين شكل (التراجيديا) ومضمون «رؤية طبقة سياسية»، فإنه مع ذلك يعتبر أن التفسير المعطى تفسير غير مكتمل، ويتهي إلى اتهامه بتبني «حتمية متكررة». ويستعجل آخرون إلى وصف محاولاته للبحث في البنيات الأدبية المربوطة بالبنيات الاجتماعية بأنها «نزعة اجتماعية مبتلة».

ليس من السهل حقاً تقديم وصف شامل لنشاط شخصية دينامية يمثل هذا الشكل، شخصية انطلقت، مع الأسف، في عز ابداعاتها، ولكني أعتقد أننا يمكن أن نقول أننا نجد أنفسنا أمام محاولة لتطبيق المادية الجدلية على دراسة الأدب دون أن ينفي المنظور الاجتماعي المتخذ، ولو للحظة، خصوصية الموضوع المدروس.

ومن ناحية أخرى فإن لوسيان غولدسمان - بخلاف البنيويين المنكبين بالخصوص على مشاكل اللغة الفنية، حيث يملون اكتشاف ما لا يمكن وصفه - كان في منتهى الوضوح فيما يخص حدود المنهجية التي يتبناها. إنه يعتبر أن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني، مدقفاً بأن هذا التحليل لا يستنفذ التاج، وبأنه لا ينجح في فهمه أحياناً. إن التفسير السوسيولوجي لا يشكل إلا خطوة أولى ضرورية. والمهم هو الشعور على المسار الذي هب فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في التناج الأدبي المدروس. إن البنيوية التكوينية، ككل منهج علمي، ليست، في تصور غولدسمان، مفتاحاً لكل شيء، بل منهجاً للعمل، منهاجاً يتطلب أبحاثاً تجريبية طويلة، مجرة بصبر: فهي ذاتها يتعين أن تتكامل وتراجع طيلة هذه البحوث.

بل أن نفس الريية تسم تصوره لدور علم النفس والتحليل النفسي، حتى ولو كانت هاته العلوم مؤسسة على منهجية بنوية تكوينية، إن فائدتها الوحيدة، التي هي فائدة ضئيلة بالنسبة للنقد الأدبي، هي القدرة على نصير السب في أن فرداً معيناً - في وضعية ملموسة ومحددة حيث تكون مجموعة اجتماعية محددة قد أنشأت رؤية محددة للعالم - يستطيع أن يمتلك المؤملات الخاصة لخلق عالم مفهومي أو متخيل، بواسطة يستطيع ضمناً أن يحس بالاشباع المشتق أو التسامي لطموحاته اللاشعورية الخاصة.

ولا يبدو غولدمان أقل شكية فيما يخص التأملات العامة: فهو يرى أن فائدتها ترجع إلى التحليل التجريبي، رغم أنه يحضر مثل هذه التحليلات التي تكون أحياناً وافية (أنظر حالة أعمال أندري مالرو)، قد قدم عدداً لا يستهان به من الاعتبار العامة، بعضها في منتهى الأهمية.

أي منظور نبرز لدى غولدمان؟ أننا نعتقد أن الصياغة المنهجية التي قدمها غولدمان، حتى ولو لم تمس ما نعتبره متمياً لميدان علم الجمال العام، بل بالأحرى لما تحت علم الجمال، هذه الصياغة تمثل الليف الرئيسي الذي يتعين دراسته ضمن أعماله. إن البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان تتضمن، بداهة، ايديولوجيا، تصوراً للعالم هو بدون شك تصور المادية الجدلية والتاريخية، ولكنها قبل كل شيء دليل منهجي لمقاربة النتائج. وإذا كنا لا نستنفد النتائج، عن طريق علم اجتماع الفن، والبنيوية أو التحليل النفسي وإنما نكاد نقرب منه، أو إذا ما دققنا الإطار الذي يندرج ضمنه النتائج، فإن الخطوات المقطوعة ليست بدون فائدة، فإننا، في العمق، يمكن أن نتساءل عن الطريق الذي يقودنا مباشرة نحو ماهية علم الجمال، دون أدنى تدخل للعالم الخارجي - إذا كان هذا ممكناً.

قبل أن نناقش المفاهيم الأساسية ومعناها في نتائج لوسيان غولدمان، يبدو أنه من الضروري وصف البنيوية التكوينية في مجموعها. واللفظ نفسه يشير إلى أن ما هو مطروح ليس دراسة البنيات من حيث هي كذلك، بصورة سكونية ولا زمنية بل العملية الجدلية لتصويراتها ووظيفتها، وهي فكرة ذات أصل ماركسي كما هو بديهي. إذا رفضنا إمكانية تحليل البنيات الجامدة، كما يدعوها كلود ليفي - ستروس، فإننا يمكن أن نتساءل عما إذا كان الانتقال من منظور السكونية الترامنية

إلى الدينامية التابعة لا يجعلنا نفقد جزءاً مهماً من المكتسبات المنهجية المحصل عليها في البنيوية التقليدية. وإذا كنا نعرف أكثر عن الأنماط التي تولد ونشتغل البنيات حسبها، وعن السياق الذي تتدامج ضمنه، فإنه من الحقيقي أننا فقدنا جزئياً إمكانية البحث التحليلي في البنية ذاتها كما هي، ومن هذا المنظور فإن موقف غولدمان - الذي هو أكثر صحة وأكثر تلاؤماً مع الحقيقة التاريخية - يبقى مع ذلك أقل خصوبة فيما يتعلق بعملية تقصي الجسم الفني كما هو.

إن الفرضية الأساسية للبنيوية التكوينية، والتي مؤداها أن كل سلوك إنساني هو محاولة لتقديم جواب دال على وضعية مطروحة، ومحاولة من خلال ذلك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل، هذه الفرضية مقبولة بالبداية، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة. وعلى وجه العموم إذا كانت عملية إنشاء البنيات وعملية تفكيكها تحقق توازناً، فإنه ليس من اللازم أن يكون الجواب المقدم دالاً في كل حالة فردية. بل إن غولدمان يتحدث في لحظة معينة عن «نتائج مهمة حقاً» وقبل، ويسلم، في إحدى المناقشات، بأن الدال والتكويني مترادفان. وفي الحقيقة فإننا يمكن أن نراعي ما إذا كانت البنية دالة أم لا، دون أن ندرس تكوينها ونشوءها: وبالمقابل، فإن المحاولة الاقتراعية التكوينية لا تقود حتماً إلى بنية دالة، بل تفتح على الأقل بعض الإمكانيات. يمكن، بناء على هذا التحفظ، التقدم إلى الأمام في البرهنة.

يؤكد غولدمان، من أجل البرهنة على الطابع الاجتماعي للإبداع، أن العلاقات القائمة بين النتاج المهم حقاً والمجموعة الاجتماعية، هي علاقات من نفس مستوى العلاقات القائمة بين عناصر النتاج وصورته الكلية. وهذه النقطة من البرهنة تبدو لنا أكثر النقاط قابلة للطعن. إننا نتفق حول وجود تناظر بين البنيات الذهنية للمجموعات الاجتماعية والبنيات التي تشكل عالم النتاج. ولكننا لا نعتقد أنه يلزم ضرورة عن ذلك أن هذا التناظر بين المجموعتين يمكن أن يسري إلى داخل النتاج نفسه. ويدولي كذلك، بصورة ما، أن دور التحليل الخلاق، والابتداع الفني، يمكن أن تقصى كلها نهائياً وستصبح معرضين حقاً للانتهاء إلى رؤية ميكانيكية للحتمية الاجتماعية.

ولننظر الآن فيما يجعل هذا التناظر مشروعاً، وبأي معنى يمكن أن نقول - حتى

ولوبدا ذلك مفارقة - بأن مبدعي التاج الفني ليسوا هم الأفراد بل هي المجموعات الاجتماعية، الطبقات التي هم أجزاء منها. من أجل دعم هذه الأطروحة، يقدم غولدمان التلخيصات التالية:

1 - إن العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والابداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني، بل تتعلق فقط بالبنيات الذهنية، أي بهذه المقولات التي تنظم في نفس الوقت الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية والعالم المتخيل المبدع من طرف الكاتب. ليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو بالمضمون، أو بالنوايا الشعورية ولا تتعلق بايديولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يرى، بما يحس.

2 - إن التناظر بين بنية وهي المجموعة الاجتماعية وبنية عالم التناظر ليس تناظراً في مستوى الصرامة والدقة، إذ يمكن أن يكون أحياناً مجرد علاقة غير دالة.

3 - إن البنيات الذهنية التي يتعلق بها الأمر هنا ليست لا بنيات شعورية ولا بنيات لا شعورية، بالمعنى الفرويدي للكلمة، بل هي بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها، في معنى من المعاني، بالبنيات العضلية والعصبية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا وإشاراتنا.

يتج عن ذلك أن فهم وإدراك البنيات التي كانت أساس التناظر لا يمكن أن تتحقق لا بواسطة تحليل محايث، ولا بدراسة النوايا الشعورية للمبدع بمعونة علم نفس الأعماق، بل يمكن أن تتحقق فقط بواسطة بحث على غرار البحث البنيوي - النشوي. إننا نريد هنا إثارة الانتباه إلى واقع أن غولدمان، عندما يتحدث عن مجموعة، عن طبقة اجتماعية وعن الرؤية التي يلقاها على العالم، فهو لا ينفي بتاتاً أن هاته تتحقق بواسطة ومن خلال فرد معين، بصورة خاصة، فهو يكتفي بالتأكيد بأن الفرد يتصرف «على وجه العموم» انطلاقاً من نفس النيات الذهنية التي تسود المجموعة.

من أجل تأكيد الوضعية المعروضة أعلاه، يقيم غولدمان تمييزاً واضحاً بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين أو الأشكال. وهكذا، فحين ترى سوسيولوجيا المضامين في التناظر مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن السوسيولوجيا

البنوية ترى في التاج إحدى العناصر المكونة وذات الأهمية القصوى للوعي الجماعي، العنصر الذي يسمح لأعضاء المجموعة باحتلاك معرفة بما يفكرون فيه، بما يحسون أو بما يعملون دون أن يعوا الدلالة الموضوعية لأفعالهم. إن البنوية الشكلية ترى في البنيات القطاع الأساسي ولكنها تترك جانباً ما هو مرتبط بالوضعية التاريخية الموجودة أو ما هو مرتبط بسيرة ذاتية في إحدى مراحلها، منتهية بذلك إلى قطعة كلية مع المضمون. وبالعكس فإن البنوية التكوينية تستهدف مبدئياً الفوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردية، معتبرة أن ذلك هو جوهر المنهج الإيجابي وجوهر دراسة التاريخ.

نجل إذن أن البنوية التكوينية تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والخدمية، وحتى إذا ما بقي العديد من نواياها في مستوى الآمال، وبعضها قطعياً بصورة مبالغ فيها، فإن صياغة المبدأ بهذا الشكل لا يمكن رفضها. ويبقى علينا الآن أن ننظر في المفاهيم والمعايير المنهجية التي تتضمنها.

البنية الدلالية:

يفترض مفهوم البنية الدلالية، الذي أدخله غولدمان، لا فقط وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفكيكها. إن مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة، ومع ذلك فهناك عدد من قطاعات الواقع التي يبدو أنها تقتصر على مفهوم البنية، من حيث أننا لا نستطيع فصل الجوهر عن العرضي ولادمجها في بنيات أوسع.

فيما يتعلق بمقولة البنية يشير غولدمان إلى أنها، مع الأسف، ذات رنين سكوني، مما يجعلها غير دقيقة دقة صارمة، وذلك لأننا نصادف في الحياة الاجتماعية الواقعية بنات قليلة بل بالأحرى نصادف عمليات لتشكيل البنيات، عمليات يمكن وضعها في علاقة مع البنات الذهنية الخاصة لا بأفراد بل بالمجموعات وبالطبقات. إن اتجاه تشكل البنية نحو بنية جديدة، الخاص بالمؤلفات الفلسفية الكبرى، وبالمؤلفات الأدبية والفنية، يُعبر عن النظام وعن انسجام الموقف العام

للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس والعلاقات القائمة بين الناس والطبيعة، في حين أن تفكك البنيات يعبر عن المسافة التي تفصلها عن البنيات القديمة وعن المواقف التي كانت المجموعة الاجتماعية تسعى نحوها في الماضي.

إن التناسق البنوي منظور إليه هنا كإمكانية دينامية مضمرة داخل المجموعات، أي بنية دلالية يتجه نحوها وجدان وفكر وسلوك الأفراد، ولكنهم لا يصلون إليها تماماً إلا في حالات استثنائية، في حالات متميزة في حين أن موقفهم يلتقي ويتطابق مع موقف الطبقة أو المجموعة. ومثل هذه الحالات تظهر بكثرة في المجالات المبدعة، فالفلاسفة ورجال الأدب أو الفن يصبحون حملة ورواد رؤية العالم الخاصة بالمجموعة. إن المؤلفات والأعمال ذات القيمة تتميز بوجود تناسق داخلي، بعدد من العلاقات الضرورية بين العناصر المختلفة التي تشكل هذه الأعمال، وبين المضمون والشكل، يتعين إذن دراستها في إطار المجموع الذي تشكل جزءاً منه، هذا المجموع الذي يحدد وحدته طبيعتها ودلالاتها الموضوعية.

يتعين أن ننطلق، في تقطيع الموضوع، من فكرة أن كل واقع إنساني تكون تبعاً لعملية تشكل البنيات، وبالتالي، فإن هذا التقطيع يتعين أن يقدم إمكانية مراعاة الكلية التقريبية للعناصر والعلاقات. إن البنيات الذهنية والوجدانية والبنيات السلوكية هي دوماً بنيات تاريخية، يؤثر بعضها على البعض تأثيراً متبادلاً، وتتداخل ضمن بنيات محتوية وتشملها. والنتيجة أنه لا يوجد أي سبب يدفع إلى التوقف في التحليل عند كتابة ما أو عند نتاج أو عند فردية المؤلف أو حتى عند الوعي الجماعي.

إن هذا المنظور المفتوح بهذا الشكل منظور واسع ومطلق لأولئك الذين يبحثون عن الحقيقة النهائية، ولكن الأجوبة الجزئية المحصل عليها ليست دون الأجوبة المحصل عليها بواسطة منهجيات أخرى. لنأخذ مثلاً حالة بنية الرواية المعاصرة، التي ينظر إليها على أنها بمثابة نقل - إلى المستوى الأدبي - للحياة اليومية في المجتمع الفردي القائم على أساس إنتاج السلع. أن تناظر المستويين، رغم أنه لا يكشف الكثير عن فوعية وقيمة نتاج ما، ليس أقل قيمة في كونه مكتسباً معرفياً صالحاً لفهم تطور الملحمة المعاصرة، وبالتالي فإن الرابطة بين اختفاء الشخصية في

الرواية، وتزايد الاستقلال الذاتي وتزايد القدرة المسيطرة للموضوعات يبدو أقل تعرضاً للخطأ.

يوصي غولدمان النقد الأدبي، بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج، واندواجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان، كأدوات مساعدة. وفي المحل الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للمواقع التاريخي والاجتماعي.

رؤية العالم:

لا يأخذ غولدمان مقولة رؤية العالم في معناها التقليدي، الذي يشبهها بتصور واع للعالم، تصور ارادي مقصود، بل هي عنده الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين، أو النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج: إن ما هو حاسم، ليس هو نوايا المؤلف بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج، بمعزل عن رغبة مبدعه وأحياناً ضد رغبته. ومن البديهي أن هذا الفصل بين الدلالة الموضوعية والرغبة ليس قطعياً بهذا الشكل، ولكن التمييز الدقيق الذي يحمله هذا التحديد يمكن من تفسير متعدد الوجوه وغير بسيط.

يرى غولدمان، في منظور مادي جدلي أن الأدب والفلسفة من حيث أنها تعبيران عن رؤية للعالم - في مستويين مختلفين - فإن هذه الرؤية ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة. وتبعاً ليرهنته، فإن أي رؤية للعالم هي وجهة نظر متناسقة ووحدية حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذي يندر أن يكون متناسقاً ووحيداً باستثناء بعض الحالات. لا يتعلق الأمر هنا بوحدة مبنافيزيقية وبجردة، بدون جسم ولا شكل، بل يتعلق الأمر بنسق فكري يفرض نفسه، في بعض الشروط على مجموعة من الناس توجد في شروط مشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية.

إن ربط رؤية العالم بالطبقات الاجتماعية، وبالبنيات الذهنية لهذه الطبقات يسمح لمؤلف سوسيولوجيا الرواية بتطوير نظرية كاملة عن سمة النتاج، وتحديد ذات الابداع الثقافي وتفسير التأثير الاجتماعي تفسيراً مدققاً. ورغم أنه من الصعب أحياناً فهم سبب وجود رؤية العالم على مستوى المجموعة الاجتماعية - بمقها الفرد بصورة لا شعورية - فإن التمييزات التي يقوم بها غولدمان، تحميه من

تهمة النزعة الاجتماعية المتطرفة التي كثيراً ما وجهت إليه . أن العمل الأدبي ، فيما يقول ، هو التعبير عن رؤية للعالم ، عن غط من الرؤية والاحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء . يمكن أن يكون هنالك فارق قد يكبر وقد يصغر بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية والأدبية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها أو يحس بها بالعالم الذي يخلق فيه . وهذا الفارق يوجد فعلاً في بعض الحالات ، والمسألة هي في معرفة كيفية تحول تجربة ورؤية المجموعة الاجتماعية أو الطبقة إلى طريقه للرؤية وللإحساس لدى الفرد دون أن يمس ذلك أفكاره ونواياه . ومن الصحيح تماماً ان مهمة المؤرخ الجدلي هي استخراج الدلالة الموضوعية للنتاج ، هذه الدلالة التي يتعين إدخالها وحدها في علاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة . ويمكن ان يوجد بين هذه الدلالة والوظيفة الموضوعية لسلك أو لممارسة الكاتب العملية بعض التناقضات ، ولكن حين تكون هذه التناقضات متوافقة في بعض الحالات فإن ذلك يسمح بفهم مدقق للعلاقة فرد - مجموعة اجتماعية .

القيمة :

إن إحدى المعايير الأساسية لقيمة النتاج - حسب غولدمان - هي مقدار تمثيلها لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم وعلى مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسية . إن التفسير العلمي لنتاج ما لا ينفصل عن إبراز قيمته الفلسفية أو الجمالية ، مما يفترض استخراج الرؤية المعبر عنها والتأويل الموضوعي لها . نحن نعرف مع ذلك أن الرؤية المتناسقة ليست هي المعيار الصالح الوحيد . في العلوم تتدخل الحقيقة ، أما في الفن فإن المعايير تناسب الواقعية . وتضيف الهيئوة الفرنسية بأنه يمكن القول أن نظرية علمية ما تأخذ قيمتها حين يعترف بها كمنظريه خاطئة ، في حين أن عملاً فنياً ما لا يمكن أن يكون غريباً كل الغربة عن كل واقعية - كما يحدث في العلم المعاصر - دون أن يفقد بذلك قيمته الجمالية . وإذا كان الفرق بين العلم والفن أمراً بدسياً ، فإننا نعترف بأننا لا ننجح في فصل المعنى الأكسولوجي المضمن على الواقعية - فيما عرضناه آنفاً - ولا في استبانة المعايير الموظفة في حالة النتاجات غير الواقعية .

يعلن غولدمان أنه يناصر الفكرة التي تبلورت من قبل في علم الجمال

التقليدي الألماني منذ كنت، عبر هيجل وماركس إلى حدود الأعمال الأولى للوكاش، والتي تعرف القيمة كـ «توتر متجاوز ومتغلب عليه» بين الشراء الحسي والوحدة التي تنظم هذا التعدد في مجموع متناسق. ويبدو هذا المنظور صادقا بقدر ما يكون التوتر هو في نفس الوقت توتراً أكبر ومتغلباً عليه بصورة أكثر، أي بقدر ما يكون الشراء والتعدد الحسي للنتاج كبيرين، وبقدر ما يكون عالم النتاج عالماً منظماً صارماً ويشكل وحدة بنوية. ها نحن الآن وقد عدنا إلى معيار التناسق الذي يعتبر هو أيضاً - رغم عدم كفايته - كمعيار أساسي بجانب رؤية العالم وبجانب السمة التوتيرية للنتاج. أن القيم الحقيقية، في مفهوم غولدمان، ليست هي القيم التي يعتبرها الناقد أو القارئ كذلك، بل هي القيم التي تنظم ضمناً مجموع عالم النتاج. ومن البديهي في هذا المنظور أن لكل نتاج في حد ذاته قيمة الخاصة. حين يتعلق الأمر بالفن، فإن وجود القيم ليس وجوداً مفهوماً وبجهداً، وجوداً يأخذ في وعي المبدع صورة أخلاقية، ومن ثمة الخلاصة التي عبر عنها لوكاش قائلاً بأن «أخلاقية الروائي تصبح مشكلة جمالية للنتاج». إننا نلاحظ أن الأمر لا يتعلق هنا بقيمة النتاج بل بالقيم التي يستدجها، ومن البديهي فإنه من غير الكافي أن تكون القيم الأخلاقية المعنية قياً أساسية حتى يكون العمل الفني ناجحاً من وجهة نظر علم الجمال.

إن تدقيقات مثل هاته، التي تنضاف إليها فكرة أن القيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي - الاجتماعي بل، بالعكس تتكئ عليه، هي تدقيقات في غاية الأهمية، رغم أن إطار حل المشكل يمر عبرها بصعوبة. وبالفعل فإن الميكانيزم الملموس لتقييم النتاج مفقود فيها. إن فكرة أهمية المضمون (الماخوذة من لوكاش)، وواقع أننا أمام كائنات ملموسة وواقعية، وأنه يتعين علينا في تقديرنا أن نأخذ ثراء ووحدة العالم المبدع بعين الاعتبار، كل تلك أفكار مقبولة أيضاً، ولكنها تبقى في نفس المنظور العام. إن التحليلات الملموسة التي يقوم بها المؤلف تنطلق في معظمها من الأعمال الفنية ومن مؤلفين معروفين لا يؤدي تحليل أعمالهم إلا إلى تأكيد التقييم السابق. إننا لا يمكن - ونحن ننق مع المواقف المبدئية لغولدمان - إلا أن نأسف لواقعة أن أعماله تشعر المرء بضرب من «المضمونية» وأن المشاكل الصورية للغة لا تعالج إلا في مدى ضعيف.

التاج:

إن مفهوم التاج الذي نحدثنا عنه إلى حد الآن كان يتعلق بالقيم الروحية (الفكرية) المختلفة الأنواع، ولو أن المناقشة تتوقف عند حدود المجال المتميز لأبحاثنا أي الفن، مروراً بالمجال الفلسفي والأخلاقي وضميناً بالمجال العلمي . يتعين فهم مقولة التاج كحالة خاصة ومتميزة للسلوك الإنساني - كما يؤكد غولدمان - في المعنى الذي يتعين فيه على السلوك الإنساني أن يعبر عن بنية دالة تنتمي لا إلى الفرد بل إلى المجموعة أو إلى الطبقة التي يمثلها هذا السلوك . إن التفاعل المتبادل بين الذات والموضوع مصوغة بصورة في منتهى الدقة، مبرهنة على أنها بعيدان عن أن يكونا متوضعين في قطبين متعارضين متعارضاً كلياً أو أنها لا يتداخلان فيما بينهما . إن الموضوع العالم الطبيعي والاجتماعي - هو جزء كبير منه منتج للأنشطة الإنسانية أي للذات إذن، في حين أن البنيات التي تحكم نشاط الذات - وفي المقام الأول المقولات الفكرية والقيم - هي منتج التطور التاريخي للعالم الطبيعي والاجتماعي .

إن ملاحظة هذا التداخل ملاحظة واقعية ولا تخلو من نتائج تسري على طبيعة التاج، كما تسري أيضاً على ارتباطه بالواقع : ومع ذلك فإن هذه الملاحظة تبدلنا أحياناً مباشرة جداً وتقود غولدمان، فيما نرى، إلى نتائج اطلاقية جداً . إن تعريفه للواقعية بأنها التوجه الذي يخلق بنية مشابهة للبنية الأساسية للواقع الاجتماعي الذي كتب فيه التاج يجعله يرى في ناتالي ساروت وروب غريبه مثلاً، في لحظة معينة، أكثر الكتاب جلرية وأكثرهم واقعية في الأدب الفرنسي المعاصر . والمبالغة تتجلى، فيما نرى، في الاستلاب في بنية اجتماعية أساسية ضمن المجتمع الرأسمالي، وفي اعتبار أن الماطة الأكثر تمثيلية هي الأعمال التي تترجم مباشرة، وبدون واسطة، هذا الميل على شكل رواية . يمثل هذا التقابل - الذي هو موجود دون شك ولكنه مباشر جداً - نفتقد الرؤية الشاملة للواقع الرأسمالي المعاصر، حيث يجري التعسف في تعجيم وتبسيط الواقع الاجتماعي . ويلاحظ غولدمان أن العلاقة بين التاج والبنية الاجتماعية هي أكثر تعقيداً من ذي قبل، وفي الدراسة المعنونة : «النقد والثوقية في الابداع الأدبي» يعيد النظر في تقديره ملاحظاً أن هناك تجاهلاً لبعض الفقر والعقم في الرواية الجديدة .

وبالمقابل، فإن الفكرة التي مؤداها أن وجود الحالات المتميزة حيث يبدو أن

الفكر العلمي، والفلسفي، والتخيل، والفعل السياسي والاجتماعي، حين تقترب من الميول الجماعية التي توجه نشاط المجموعة الاجتماعية يمكن أن يفسر وحدة وتناسق هذه الأخيرة تبدو لنا فكرة تافهة. وفي الحقيقة يمكن أن نجد أنه في هذه القطاعات من الوعي الفردي يستطيع المرء أن يلمس درجة من التناسق تتجاوز بكثير درجة التناسق التي يمتلكها الأعضاء الآخرون للمجموعة، مقتربين مما يدعوه غولدمان «الوعي الممكن» للمجموعة أو للطبقة الاجتماعية المقابلة.

الفن:

إن تصورات غولدمان المتعلقة بطبيعة الفن ليست تحليلات داخلية للفن (باستثناء بعض الحالات) بقدر ما هي مقدمات لإنشاء منهجية ضرورية للبحث (ومراجعته العينية تتوقف عند الأدب وخاصة الرواية كجنس أدبي). إنه ليس من الصحيح - كما يبرهن هو على ذلك - أن الفن يقوم في شكل مستقل عن المضمون أو يمكن أن يأخذ صرامته وصفاه بواسطة اقتراب أكبر من الحياة الواقعية ومن الصراعات الطبقية، ولكننا لا يمكن كذلك تقدير قيمة نتاج ما من خلال مضمونه، باسم بعض المذاهب أو بعض المعايير. فالفنان لا ينسخ الواقع، بل يبدع كائنات وأشياء تشكل عالماً موسعاً وموحداً إلى هذا القدر أو ذاك، عالماً ذا تناسق ومنطق داخلي منظوراً إليه من زاوية معينة. إن المؤلف، حين يقارن بين «أورستيا» لاسخيلوس و«الكتراه لجيرودو» والذباب لسارتر، هذه التناجات التي تنبئ على نفس الحكاية ويبدو كأن لها دلالة مشتركة، فإنه يلاحظ أنه ليس ثمة شيء أساسي يجمع بينها جميعاً، دلالاتها مختلفة لأنها تعني عوالم ثلاثة متناسقة وتمييزة. إن ما يميز عملاً فنياً عن كتابات شخص مجنون، في رأي غولدمان، هو بالضبط كون المجنون لا يتحدث إلا عن رغباته لا عن عالم له قوانينه الخاصة والمشاكل الناجمة عنه.

يلاحظ غولدمان أن نتاجاً ما يمكن أن يكون رجعياً دون أن يفقد بذلك قيمته الجمالية وحتى الإنسانية، مؤكداً أن العبقرى دوماً تقمى لأن منظور الطبقة الصاعدة وحده هو الذي يمكن أن يؤمن في نتاج معين المعرفة الأوسع والحساسية الأغنى، عبر كل الايديولوجيات والأخطار المتولدة عن الأخطاء. وهذا التأكيد الأخير - المتولد عن الفكرة القائلة بأن الابداع جماعي - يبدو لنا مع ذلك مبالغاً فيه

لأنه من العسير القبول بأن العبقرى هو بدوره نتاج جماعى وليس فرداً، حتى ولو كانت الطبقة هى التى تحفز فضائل العبقرى أو تيسر له إثبات ذاته. والحق أن فترات الأزمة والتحولات الاجتماعية العميقة هى فترات ملائمة بصورة خاصة لظهور الأعمال الكبرى فى الفن والأدب، لأنها توفر للناس كتلة من التجارب والمشاكل، ولأنها تحت على توسيع الأفق الوجدانى والثقافى، ولكن لا يتجنى عن ذلك أن العبقرى هو دوماً شخص تقدمى. وفعلاً، فإن الطبقات المتجهة نحو الانحدار، فى أوضاع الأزمة، قلادة هى أيضاً على إنتاج ممثلين مرموقين متفاعلين مع البنية الذهنية للمجموعة ومعبزين عنها تعبيراً لامعاً.

من خلال ما عرضناه آنفاً، وأيضاً من خلال التصور العام للبنىوية التكوينية يمكن أن نبرز بعض المعايير المنهجية الأساسية التى ندونها فى صياغة تركيبية مثلها قدمت فى الدراسة الصادرة سنة 1967 بعنوان «المنهجية، والمشاكل، والتاريخ فى علم اجتماع الأدب»:

1- لا يتعين علينا، فى فهم النتاج، إلقاء اهتمام خاص للنروايا الشعورية لمؤلفه؟

2- لا يتعين تقدير أهمية الفرد تقديراً زائداً، خلال التفسير، لأن التفسير هو، قبل كل شيء، البحث عن ذات فردية أو جماعية بحيث يكون للبنىة الذهنية التى تسود النتاج الفنى دور وظيفى ودلالى بالنسبة لهذه الذات.

3- ليس لـ «التأثيرات» أية قيمة تفسيرية بل أنها هى ذاتها تشكل عناصر يلزم تفسيرها.

4- إن قيمة طريقة التفسير ليست واحدة فى منظور علم الاجتماع البنىوي وفى منظور التحليل النفسى، ولكنها ليست مع ذلك متعارضة بل هى بالأولى متكاملة.

5- إن نظام القواعد الخاصة بالنتاج ليست أبداً محايثة ولا موجودة قبل البنية الاجتماعية، بل العكس إن هذا النظام هو نتيجة عمليات تحويل اجتماعية شمولية.

ليس من الممكن مناقشة كل من هذه المعايير المنهجية مناقشة خاصة، لأن ذلك

سيقودنا بعيداً، ولكن يكفي - فيما نرى - أن نلاحظ أن الفكرة القاعدية للبنية التكوينية، أي الطابع الجماعي للابداع بالتناظر مع البنيات الاجتماعية الشاملة، فكرة ناتجة عن هذه المعايير. ومع ذلك يجب أن نلاحظ أن هذه الصياغات التي هي ردود على رؤى مبسطة سابقة، هي صياغات مبالغ في قطعيتها، وبالتالي فهي قابلة للمناقشة: ليست النوايا الشمورية خالية من كل أهمية، ففي الابداع، وبالمخصوص في الابداع الفني، لا يتمتع المبالغة في تقدير دور الفرد ولا التقيص من دوره، وحتى التأثيرات (وإن تعين تفسيرها بدورها كذلك) ليست خالية من كل مساهمة معرفية. والمهم هو تركيز الانتباه على الموضوع - وهو النتاج في هذه الحالة - ومحاولة ربطه لا فقط بمبدعه المباشر ولا فقط بالبنية الذهنية للمجموعة التي يمثلها المبدع.

إن هذه النتيجة، مهما كانت قابلة للمناقشة، متفقة مع الروح العامة للماركسية، هذه الروح التي تنظر إلى الانتاج الفكري، بما في ذلك الفن والأدب، في ارتباطه بالبنية الاجتماعية للفترة التي يبدو أن لهذا النتاج وظيفة فيها. ودور مفكر كقولدمان، ضمن مجموع الفكر الماركسي المعاصر، يظل متميزاً بفعل الطريقة المتميزة التي حاول فيها تطبيق الفكر الماركسي على الظواهر العينية المدروسة، في تفتح على المنهجيات المعاصرة التي لم يأخذها بمحاكاة مطلقة بل حاول دمجها ضمن نظريته الخاصة.

نص مأخوذ عن كتاب جماعي بعنوان :

Le structuralisme génétique

(Goldman)

Collection Mediations No. 159, Paris, Denoël/Gonthier, 1977

من أجل استيطيقا سوسولوجية ، محاولة لبناء استيطيقا لوسيان غولدمان

جاك لينهارت
ترجمة : أحمد المديني

إن النهاية العنيفة والمأساوية لعمل غولدمان، وذلك في الوقت الذي كنا ننتظر منه تركياً نظرياً كان ينوي إنجازه، هذه النهاية تلزمتنا بالعودة إلى نصوص متفرقة تطرح المشاكل الاستيطيقية، وذلك لندرك تعاقب نظرية مكتملة لتوعية الأعمال.

إن غياب صياغة نظرية من لدن غولدمان نفسه تطرح أمامنا مشكلاً حقيقياً. والمصدر الأكثر غنى، الذي نستطيع الاستمداد منه يظل مقاله «استيطيقا لوكاش الشاب»، الصادر من Médiations عام 1961، والمتضمن، في ما بعد، في كتابه «الماركسية والعلوم الإنسانية». بيد أن غولدمان في هذا البحث الذي يعالج فيه ثلاثة أعمال للوكاش⁽¹⁾ نجده يطرح، دفعة واحدة مشكل المحاولة (L'essni) كنوع أو جنس، كما بلوره لوكاش منذ 1910. لقا تساءل غولدمان، عبر هذه المرأة، عن عمله هو وأخبرنا بقانون خطابه. ويحدثه عن استيطيقا لوكاش كان يعرف استيطيقاه، علماً بأنه صحيح أن «المحاولة تظل شكلاً وسيطاً في الحدود التي لا تطرح فيها مشاكلها سوى بمناسبة واقعة خصوصية. إنه هكذا تكون دوماً عملاً ببعدين: بعد الموضوع المرتبط بها وبعد المشاكل التي تطرحها»⁽²⁾. وأن يكون غولدمان قد فضل أن يعلن عن مشاكل الاستيطيقا السوسولوجية التي هي استيطيقاه «بمناسبة» استيطيقا لوكاش عوض تقديم عرض نظري مستقل، فإن هذا وحده واحد من أبعاد هذه الاستيطيقا. إن الاستيطيقا لا تمتلك استقلالاً ذاتياً نظرياً، ولا يمكنها أن تكون موضوعاً لعلم خصوصي.

إن هذه المعايير تركز على تحديد للموضوع الخصوصي للاستطبيق. وبالفعل فإن موضوع الاستطبيق ليس هو الجميل، ولكن النوعية، مما يقود حتماً إلى نظرية لوظيفية النوعية الممتحنة، دوماً، بالعلاقة مع الأفراد، بالتعارض مع تعريف للجميل، المعبر، بالضرورة، في ذاته. إن من الأكيد، كما سيتبين لنا ذلك في ما بعد، أن الموضوع الصالح استطبيقاً يكشف سمات خصوصية، في ذاته، ولكننا هنا لسنا سوى إزاء أحد أقطاب التعريف، التي لا يمكن فصلها أو التعرف عليها، في النهاية، بمعزل عن القطب الوظيفي.

وإذا كنا نحرم على الاستطبيق الاستقلال الذاتي، فإن هذا يستتبع تنظير علاقاتها مع الاهتمامات الأخرى، وبالنتيجة، أن نعرف في النهاية، موضوعها. إن غولفمان يحدد، إذن، ومنذ 1955 بأن :

«الأدب، بالنسبة إلينا، شأنه شأن الفن، والفلسفة، وبنسب أكبر الممارسة الدينية، هو قبل كل شيء أصناف من الكلام الخ...»⁽³⁾.

إن اعتبار العمل الفني ككلام يؤدي إلى المسلسل الشامل للاتصال حيث يأخذ كل شكل تعبيرى داخله مكانه. ولكن إذا ما كان الأدب والفن كلاماً، فإنها ليسا وحدهما ما يمكن أن نعتبرهما كذلك، ويكون من الملائم، عندئذ، التساؤل عما يتضمنانه من خصوصية. هنا يتدخل التعريف الأول للعمل الفني :

«إن هذه الأصناف من «الكلام» مخصصة للتعبير والاتصال لبعض المحتويات الخصوصية، ونحن ننطلق من فرضية (يمكن أن تكرر، فقط، بتحليلات ملموسة) أن هذه المحتويات هي بالتحقيق رؤى للعالم»⁽⁴⁾.

وهي الفرضية التي سيتكشف غناها في الإله الخفي حيث يظهر مفهوم الرؤية للعالم كأداة مفهومية جنسية ذات أهمية أولوية :

«إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذا المجموع من الطموحات، من المشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة (وفي الغالب طبقة اجتماعية) وتواجهها بمجموعات أخرى. إنها، بلا شك، خطافية تعميمية للمؤرخ، ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعاً هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما»⁽⁵⁾.

وهكذا، فإن وظيفة العمل الفني، داخل المجتمع، هي إعطاء شكل لرؤية العالم، وهو يكون من الأهمية والصلاحية بقدر ما يكون شكله منسجماً، وبقلبنا لصيغة غولدمانية نستطيع أن نكتب: أن ما يعطي للانسجام [أو التناغم] قيمة استيطانية هو ذاته ما يريد أن يجعل دوماً من الاجتماعي أن يكون منسجماً إما بصورة حقيقية أو افتراضية⁽⁶⁾. إننا نضع اليد، هنا، على نقطة الترابط للحكم الاستيطاني حول التحليل السوسيولوجي وهنا يتركز ما يدعوه غولدمان بالاستيطا السوسيولوجية.

فمنذ الآن يتبلور أمامنا مفهومان اثنان أساسيان في التطور الذي سيحدث. أولاً مفهوم الانسجام الذي يميل إلى التقليد الكانطي [نسبة إلى الفيلسوف الألماني كانط]، وهو الذي يربط غولدمان بالفلسفة الكلاسيكية الألمانية.

«إن الفكرة المركزية لأعمالي ولتتبعي هي أن الانسجام، ليس المنطقي، ولكن الوظيفي، هو إلى جانب الغنى والطابع اللامفهومي للمتحيل، إحدى العناصر المكونة للقيمة الاستيطانية، وهي التي تتسم، بصورتها تلك، الأعمال الكبرى، الأدبية أو الفنية»⁽⁷⁾.

ثم الوظيفية، التي ليست منفصلة عن المفهوم الأول بالنظر لكونه جزءاً لا يتجزأ من تعريفه كما يحدد طبيعته.

على أن غولدمان يحدد نوعين من الانسجام، وتبعاً لذلك، وظيفتين متمايزتين. الأولى يمكن تسميتها بالفردية، أو بالاستناد إلى التحليل النفسي لبييدية. وهي لا تساهم إلا في حدود ضيقة في بنية الوقائع التاريخية، وضمنياً، في الوقائع الثقافية والاستيطانية. إن هذه الأطروحة التي تغذي كل السجال الذي خاضه غولدمان ضد التحليل النفسي للأدب تأخذ شكلها الأكثر اكتمالاً في مقاله «موضوع الخلق الثقافي»⁽⁸⁾. وهي قائمة على معاينة مزدوجة:

(أ) أن الأعمال الكبرى تحول إلى رؤى للعالم لولاها لظلت غير مفهومة.

(ب) لا أحد يستطيع أن يخلق لنفسه رؤية للعالم، وأن هذه الرؤية تتكون، بالضرورة، من طرف مجموعة اجتماعية قبل أن يتداولها الكاتب.

وهكذا فإن حقل الدراسة التفسيرية بأداة التحليل النفسي يتخلص إما إلى

مقاطع نصية، مما يحبط قيمته بالقياس إلى إدراك شامل للعمل، أو إلى أعمال ضعيفة، مبعدة، تبعاً لذلك عن انسجام رؤية العالم التي يمكن أن ندركها الاستيعاب الموسيولوجية. حيث تغطي الاشكالية الفردية، بالضبط، اشكالية رؤية العالم للمجموعة⁽⁹⁾.

النوع الثاني من الانسجام المميز لدى غولدمان هو الانسجام الاجتماعي، المرتبط بالموضوع العبري فردي. إن هذا المفهوم (الموضوع) يعمل هنا على مستويين:

1- المجموعة الاجتماعية التي تتكون منها المراتب المهنية والتي ينتمي عبرها العمل تظهر كموضوع، كأصل حقيقي للخلق.

2- إن مفهوم الموضوع نفسه، كما تم تقديمه إلينا عبر التقليد الفلسفي الفردي ينفجر كظاهرة خادعة، كمفهوم إيديولوجي يخفي المصدر الحقيقي لحركة الابداع.

إن موضوع الابداع يتكون إذن، كذاتية داخلية للمواضيع العضوية، وهو كموضوع ينبغي أن يعتبر داخل ما يسميه غولدمان بالذاتية الداخلية، مفيداً بذلك أن نشاطه يتم داخل حقل الذاتية التي تخلق بالممارسة الاجتماعية للمجموعة.

إن نمطين من الانسجام قائمين على نوعين من الوظيفة هما ما يحددان بالنسبة لغولدمان علاقة العمل بموضوعه. ويمكن تدقيقهما، الآن، بقولنا أن وظيفة الابداع هي حل هذا الانسجام الذي يعيش الناس احباطه في الحياة الحقيقية. بالضبط كما هو عليه الحال على الصعيد الفردي للأحلام، فإن الهذيان والتمثيل توفر المادة أو ما ينوب عن المادة التي لم يستطع الفرد أن يتوفر عليها توفراً حقيقياً⁽¹⁰⁾. إن الفرق ينطبع عندئذ في كون الابداع الثقافي يقوي تيارات الوعي، في حين أن الحلم يلوي الرقابة ويفعل فعله عبر اللاشعور، ضد الوعي.

إن كل ما ذكرنا به يبين أن غولدمان يضع الابداع الأدبي والفني في قلب الحياة الاجتماعية، ويفسر، تبعاً لذلك، كيف لا يمكن أن يوجد بالنسبة إليه استقلال ذاتي للاستيعاب. إن هذا الموقف يتيح الفرصة، من جهة أخرى، لقطع الصلة مطلقاً مع كل نظرية للاتمكاس، بالنظر إلى أنه لا يوجد أي انفصال بين المسلسل المتعدد وبقية الواقع الاجتماعي. إن الصلة الحتمية تلقي نفسها مصعدة بالممارسة

الفعلية للجدلية التي تنطبع، على الصعيد المنهجي بالتمييز بين الفهم والتفسير.
العمل العظيم والمبفيرة.

إذا كان سدنة النقد الأدبي التقليدي قد ابتعدوا دائماً عن التفسير
السوسولوجي، فإن علماء الاجتماع، لم يقبلوا أبداً، من جهتهم، الاختيار المعلن
من قبل غولدمان عن الأعمال الكبرى كمسألة امتيازية لسوسولوجيا الأدب.
ويحكم تعودهم على العمل في كل ما يصدر من الوقائع الاجتماعية فقد انتقدوا
التخصيص الاستثنائي الذي تحظى به الأعمال الكبرى فيما حق يتم ذلك؟
تراهم يتساءلون. لم تتم امتيازية الأعمال الكبرى؟ وفضلاً عن ذلك كيف يمكن
تبرير هذا الاختيار التعسفي، ولو ظاهرياً، أو على الأقل الإيديولوجي إذا ما اعتبر
أنه قائم على أساس تقليدي مدرسي للطبقة. وتبعاً لذلك، غير خالص لإقامة
ممارسة علمية؟ إن هذا الاعتراض، رغم مظهره المبرر، ليكشف عن نوع من عدم
الفهم للاستطبيق الغولدمانية. إن إعادة تشكيل هذا النسق في التفكير يتم كالتالي :

1- إن العمل البدئي لكل سوسولوجيا هو تكوين مادة محددة، تكوين بنية
يمكن للبحث أن يجري فيها بصورة مثمرة.

2- لا يوجد مطلقاً أي احتمال في أن متوجات الوعي اليوم يمكن أن تكون
مادة ما، شأنها في ذلك شأن الابداعات الثقافية المتوسطة.

3- وبالمقابل، فإن امتياز سوسولوجيا الفن والأدب يأتي من كون الأعمال
الكبرى تمثل بنية جد متقدمة.

4- أن كون الأعمال الكبرى، أي تلك التي تقدم لنا عادة على أنها كذلك
تمثل طابع البنية للتمييز، أن هذا الاعتبار يستند إلى أن استمرارياتها تحتاج كشرط
ابستمولوجي وميكو- تاريخي هذا الانسجام ذاته.

« (. .) إذا كانت العوامل الاجتماعية التي تحدد نجاح كتابة لدى
ظهورها، وطيلة حياة مؤلفها، ثم السنوات التي تتلو موته، إذا كانت هذه
العوامل عديدة، وفي جزء كبير منها عارضة (موضة، اشهار، الوضعية
الاجتماعية للمؤلف، تأثير بعض الشخصيات، مثلاً الملك في القرن السابع
عشر، إلخ) فإنها تختفي كلها مع الزمن لتضح المكان بصفة أكثر خصوصية

لنشاط عامل وحيد يواصل فعله بدون انقطاع (رغم أن هذا النشاط يكون مرحلياً، ولا تكون له دائماً نفس الكثافة): إنه عامل أن الناس يجدون في بعض أعمال الماضي ما يحسون به ويفكرون فيه بشكل ملتبس. ففي الأعمال الأدبية، مثلاً، نجد أنهم يعثرون فيها على كائنات وعلاقات تمثل، في مجموعها، التعبير عن طموحاتهم الخاصة لحد معين من الوعي والانسجام لم يكونوا هم أنفسهم بعد، قد أدركوه⁽¹⁾.

ونتيجة لذلك، ودون أن يمثل هذا أولوية. فإنه يبدو مفضلاً وأكثر نجاعة، بالنظر لمنهج معين، البحث عن رؤية للعالم حيث تنهياً إمكانية التعبير عنها، عوض البحث عنها حيث لا انسجامية فكرة متوسطة لا تنسج إلا مصحوبة بظهورها.

ونضيف من جانبنا أنه كلما كان العمل ضعيفاً كلما ظهر أنه بفلت للنسق الذي يريد عالم الاجتماع شرحه دون حاجة إلى فهمه، مما يجعلنا نفهم لماذا تكون مثل هذه الأعمال مختارة بأفضلية من لدن المتخصصين في الأشكال الأدبية المتصلة.

إننا نكتشف بهذا وجود حقلين استطقيين. الأول، والذي أقدمنا على حصره باقتضاب يشكل ما يمكن أن نسميه باستطيقا سوسيولوجية. وموضوعه هو فرز العلاقات بين رؤية العالم كبنية مفهومية مبنية والعمل كعالم مبني من الكائنات والأشياء. وإن ما يجعل التقديمات العديدة تظهر كوحدة لعمل لمتأت فعلاً من مضمار قادر على شرح السمات الخاصة لهذه «العملية». إن مشكل بنية عالم حقيقي أو ساخر، عجائبي أو محتمل، لينجم، إذن، عن استطيقا سوسيولوجية. بالنظر إلى أن هذه البنية، وكما تبين لنا، لا يمكن أن تكون في خاتمة المطاف، الإجماعية.

وبالمقابل، ينبغي أن نعترف بأن ما يمكن أن ندعوه بالاستطيقا الخالصة، وبالنقد الأدبي أو التشكيلي بمعنى الكلمة، كل هذا يمتلك هو الآخر، موضوعاً خصوصياً بفلسفة الاستطيقا السوسيولوجية. إن البنية تمر عبر وساطة تقنيات خصوصية أدبية، صورية أو تشكيلية لا بد من معرفتها من أجل إدراك صحيح للعلاقة بين العالم الداخلي للعمل ووسائط التعبير المستعملة. وإذا ما كانت الاستطيقا السوسيولوجية تتساءل لماذا يختار عالم ما، فإن الاستطيقا الخالصة تعمل جاهدة من جانبها على وصف طبيعة الوسائط (القاصوسية، النحوية

(Tropologique). إن مهمتها تنحصر، حيثذ على هذا الوصف، ذلك أن تظهير خصوصية استعمال هذه الوسائط (الأدوات) هو في المهدة الكاملة للاستطبيقا السوسولوجية، وذلك في الحدود التي يكون منها اختيار الأدوات التعبيرية جزءاً من بنية العالم المتحيل، وجزءاً من هذا العالم في الأخير. إن الاستطبيقا السوسولوجية تعتقد، إذن، بإمكانية مد حقل نشاطها إلى «الكيف» بعد أن حددت اللماذا. وسيكون من المخالف تماماً لفكرة البنيوية التكوينية لغولدمان فصل الخصائص الداخلية لعمل عن معناه.

إنه لمن الهام أن نرى حول هذه النقطة التطور الذي عرفته الممارسة الغولدمانية بين الآله الخفي والبنيات الذهنية والابداع الثقافي. في الكتاب الأول كتب غولدمان :

وأما عن العلاقة بين هذا العالم وأدوات التعبير الأدبية الخالصة، فإنا لا نكاد نحتفي بها إلا قليلاً، بشكل عابر، دون حرص على التحليل المعمق⁽¹²⁾.

وبعد خمس عشرة سنة أفسحت المحصلة القصوى لهذا النص المكان لمحاولة معلنة بالأخذ في الاعتبار لما يظهر كطابع ذي أدبية خصوصية. وهكذا وتحت اسم البنية الدقيقة حلل غولدمان المقاطع الخمسة والعشرين لمسرحية الزوج لجان جينيه مبرزاً ما كشفته أربعة نماذج دقيقة من النموذج الشامل المستخلص من قبل. والواقع، أننا لا نستطيع القول بأن غولدمان، وهو يفعل ذلك، قد قطع الأصرة، حقيقة، مع منهجه الاعتيادي بالنظر إلى أنه ظل يمحصر نفسه على صعيد المدلول ولم يطرق لا علم الدلالة ولا اللسانيات، وبالمقابل فإن من الهام قياس جذية هذا الاهتمام الجديد المشهود به بالاستئناف لذات نموذج العمل بخصوص أناشيد سان جون برس. هنا، أيضاً نجد أن غولدمان لا يخرج عن نطاق المدلول، نطاقه بامتياز.

ومن الأكيد أن بمقدورنا أن نأسف لكون هذا الانفتاح لم يؤد إلى اعتراف أكثر عمقاً للكيفية الأدبية، ولكننا نجد، وعلى خلاف ذلك، أن القبول بتقليص الأدب إلى بنية المدلولات التي يتجهها كان سيؤدي إلى إدارة الظهور، نهائياً، إلى كل تعريف للأدب كأبداع بشري، وسيكون غولدمان، عندئذ، وبصورة ما، قد ارتد على نفسه. إننا لا نستطيع، إذن، أن نعتبر هذا الاجراء التصفي مشعراً تماماً، وهو

المتناقض، من جهة أخرى، لكل نشاط علمي. وعلى العكس من ذلك سنضع اليد على نقطة الانفصال في الاستطيقا السوسولوجية التي يرتبط بها غولدمان عن الاستطيقا الخالصة التي تحمل عنها، في النهاية، غير آسف.

إننا نصطلم، إذن، هنا، بأقوى ما في الاستطيقا الغولدمانية. إن الاطروحة، القائمة في صدارة نظريته، والقائلة بأن كل ممارسة بشرية هي دالة تبين حدود الاستقلال الذاتي للدال في وظيفته الأدبية (الشيء الذي لا يحس، بطبيعة الحال، مشكل هذه الاستقلالية الذاتية في سير اللغة باعتبارها لغة).

إن قانون الدال يحيل إذن إلى الطابع الدلالي للأشكال. فعوض أن نتمثل الدال في ذاته، وفي استقلاله الذاتي الذي يحيله إلى حالة تعسفية، عوض ذلك يظهر الدال موصولاً. لتفكر قليلاً في الروح والأشكال للوكاش، أن غولدمان ليبين لنا، بالفعل، أن شكل العمل، بمعنى شكل المحتوى هو ما يتم به تخطي لا انسجامية المضامين بواسطة التقنية الأدبية. فانطلاقاً من مضمون ما، من معطى حقيقي أو متخيل نسمه القطيعة واللا انسجام، يعد الكاتب شكلاً - أي بنية موحدة - تسمح له بأن يتخطى بالعمل الأدبي هجنة مادته الخام، أي أن يتخطى، بالضغط مشكلاً حيوياً نحو صياغة جديدة وأكثر تناغماً.

إن الاعتراض على كل شكلية، مرتقبة في هذه النظرية، ليست ذات بال، بالطبع، سوى في الاطار المدقق الذي تحدده هاته. أن الاستطيقا الغولدمانية لا تعني، في الواقع، سوى الأعمال الكبرى، المحددة ببناء رؤية للعالم. وخارج هذا، أي في الحكايات الشعبية مثلاً، فليس من المستبعد بتاتاً أن يتوفر للشكل استقلاله الذاتي، وذلك في حدود أن ما تقترحه - أي الحكايات - ليس رؤية للعالم، ولكن صيغ شكل على مشكل (في جوهر ديني حسب بروب Propp)⁽¹³⁾. بيد أن ما يميز رؤية للعالم هو ما يجعلها تكون جواباً شاملاً ليس على مشكل ولكن على مجموع المشاكل القائمة بالنسبة لمجموعة أو طبقة اجتماعية. إن مشكلاً قد يظهر دائماً كمشكل كوني التجريد، في حين أن الإشكالية هي بالضرورة ملموسة. من هنا ينجم أن الجواب عن مشكل يمكن أن يعالج بصيغ عالمية مجردة، بأشكال الحكاية العجيبة مثلاً، بينما تتصل رؤية العالم دائماً بفهم وتفسير إشكالية ملموسة. مسجلة في تاريخ المجموعات الاجتماعية التي تعبر عنها.

والواقع أن هذه النظرية على الرغم من أنها معدة بخصوص عمل لوكاش ، إلا أنها، وكما أشرنا إلى ذلك في البداية، غولدمانية. وسيكون من بعض الوهم الاعتقاد بأن غولدمان يتحدث عن استطبيقا لوكاشية موجودة. إن ما يستعرضه لا ينال وجوده إلا مقابل تركيب أصيل للأعمال الثلاثة الأولى للوكاش. إن هذا الأخير احتاج إلى أن يتخلل، لفترة، عن المشاكل الاستطبيقية كي يبلور نظريته السوسولوجية في كتابه التاريخ والوعي الطبقي، وهي النظرية التي سيضع عليها غولدمان أساس استطبيقه هو. أن هذا التذكير بالدور الاستمولوجي للتاريخ والوعي الطبقي ليسمح بموضعة عطائه إلى الاستطبيقا في إطاره النظري الحقيقي. وليس إلا بعد جمعه لمفهوم الوعي الممكن المكانة الواسعة حتى استطاع غولدمان مع لوكاش إدراك نظرية استطبيقية تجعل من الابداع الثقافي أفضل مجال، أو على الأقل أقرب، حيث يتم التعبير عن الوعي الممكن الأقصى.

ويريد غولدمان بـ «الوعي الممكن الأقصى» الملاءمة القصوى مع الحقيقة التي يستطيع وعي مجموعة أن يطلها، دون أن يغير مع ذلك من بنيتها. في حين أن الوعي الفردي والمجموعات، خلال الممارسة اليومية، غالباً ما يكونان في حالة غير واعية بما يتطلعان إليه. إن الأعمال الكبرى تظهر، إذن، البنية الأكثر انسجاماً لهذه التطلعات، والتمظهر لما يفكر فيه أعضاء جماعة دون أن يعرفوه. وهكذا فإن الأفق التقليدي الذي كان يهدف إلى تقليص الأعمال إما إلى الوضعية الحالية للوعي الجماعي، وإما لتعكس الحقيقة، هكذا يجد نفسه مقلوباً ومعطوباً بالنظر إلى أن العمل، رأس الرمح في وعي المجموعات، يظهر في ذاته مبدعاً، ويظهر كحامل لكشف داخلي ضمن المجموعة التي يعدها بالاستيعاء. إن مشكل الابداع يحيل هنا إذن، إلى الوظيفة الخلاقة للعمل بالعلاقة مع المجموعة، مما يسمح لغولدمان، وهو يتوجه بحديثه إلى علماء الاجتماع، بالتصريح:

«أعني أن هذه الابداعات يمكن أن تنال بسهولة أكثر كدراسة بنوية من الحقيقة التاريخية التي تربط بينها، والتي تعد - أي الابداعات - جزءاً منها. وأعني أيضاً. أن تظهر علاقة هذه الابداعات الثقافية مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية يشكل، بمجرد تكوينها، مؤشرات ثمينة تحصى العناصر البناية لهذه الحقائق»⁽¹⁴⁾.

بوسعنا، إذن، أن نتحدث عن الوظيفة الكشفية. بل الرسولية للعمل الفني، وقد شخص غولدمان ذلك في مقاله عن «مسرح جيني»، في 1966، حيث رأى في مسرحية Paravents «المسرحية الأولى الهامة التي تقول لنا أن القوة والامكانات التي ما تزال مستقرة في الإنسان لا تتزحزح، والتي، برغم ما يظهر في هذا التصريح من تناقض، تضع على المسرح بطلاً - في سلبته وعبر سلبيته - في آخر لحظة إيجابية»⁽¹⁵⁾. وفي الخلاصة فإن غولدمان تساءل عن مشكل معرفة ما إذا كان عرض هذه المسرحية «اليوم» ليس سوى حادثة أو أن الأمر يتعلق بـ «أول مرمز لتحول تاريخي». وأنه من البدهي أن الوقائع التاريخية لم تلبث أن قدمت لهذه الأسئلة أجوبة رنانة، جماعلة من السلبية إحدى السمات الخصوصية للحركات التي نشطها. وهكذا، وكما يدعونا غولدمان في هذا المقال نفسه.

«...» فإن على عالم اجتماع الثقافة (...) ليس فقط فهم الأدب انطلاقاً من المجتمع، ولكن، أيضاً، فهم المجتمع انطلاقاً من الأدب»⁽¹⁶⁾
وهذا ما يدمر نهائياً الحتمية السوسيولوجية الشائعة.

إننا نحس، هنا، أيضاً نقطة تجعل من الاستيقا السوسيولوجية لغولدمان تنضم، كمودة إلى مركز استملوجيتها، إلى السوسيولوجيا العامة. والمسألة المركزية في النقاش تشمل، من جانبها، قانون الأعمال الثقافية في مجموع الحياة الاجتماعية والنظريات الراهنة عن انتاجاتها. والواقع أننا لا يمكن إلا أن نبين الحركة التي تسعى أكثر فأكثر لفصل الأعمال عن نسقها السوسيو-تاريخي لكي تبها هذا الاستقلال الذاتي، وتلك الديناميكية الداخلية الخاصة اللتين تحدنا عنها أعلاه. بيد أن تظهر هذه النظريات يطل، بالضبط. ظواهر الحقيقة بالنظر إلى أن:

«...» تطور الانتاج للسوق يؤدي، بالضرورة، إلى ظهور حياة اقتصادية ذاتية الاستقلال، خاضعة لقوانينها الخاصة، ومتزايدة الاستقلال عن كل مسلسل عرقي، ثقافي أو فني»⁽¹⁷⁾.

ينبغي علينا، والحال، أن نتجنب استخلاص أي استقلالية ذاتية للفلك الاقتصادي عن الاستقلال الذاتي لأنماط التعبير. إن المردود الخصوصي له «مدخل لمشاكل سوسيولوجيا الرواية» هو طرحه، بالتفاصيل، رغم الكيفية المبرجة مشاكل

الدراسة الراهنة للرواية. إننا ندرك بالفعل، عند غولدمان منعطفاً نظرياً هاماً، تالياً لاكتشاف مادة جديدة. وحتى ذلك الوقت، ويسبب من اتشماله أساساً بالأعمال غير الروائية للقرن السابع عشر، اقتصر غولدمان على تبني النظرية الماركسية التقليدية راغباً في أن يمر الابداع بوسيط الوعي الجماعي. وهكذا كان قد اكتشف تياراً للفكر الجماعي خاص بمجموعة الجنسين (Les Jansénistes) المتطرفين، وهو الوعي الجماعي الذي ربط به كتابات بامكال وراسين. أما مع الرواية فقد ألغى نفسه أمام وضعية صعبة: فقد تبين له أن من المستحيل ربط الشكل الروائي بالوعي، حتى الممكن، لأي مجموعة قائمة.

* «يبدو أن الرواية التي حللها لوكاش وجيرار لم تعد هي النقل المتخيل للبنيات الواعية لهذه المجموعة أو تلك، ولكن يظهر، وهو يعبر، خلافاً للسابق (وربما كانت هذه هي حالة جزء كبير من الفن المعاصر على العموم) عن بحث للقيم التي لا تدافع عنها، فعلياً، أية مجموعة، والتي تسعى الحياة الاقتصادية لجعلها متضمنة لدى جميع أعضاء المجتمع»⁽¹⁸⁾.

وهكذا فإن الرواية بوصفها شكلاً لرؤية العالم لا يمكن لها أن تصبح مرتبطة بمجموعة اجتماعية محددة تظهر قيمها. أو لنقل، بأنه من المستبعد، على الأقل، ربط الرواية، بهذه الصيغة، فالبورجوازية (المرتبط بها دون أن يعبر عن وعيها الحقيقي ولا عن وعيها الممكن) وبالبروليتاريا التي بالغت للماركسية في دورها التاريخي والتي بعيداً عن أن تفضل حرية من المجتمع المثأ وأن تعترض عليه كقوة ثورية، عملت على الاندماج فيه إلى حد بعيد، ونشاطها الثقافي والسياسي عوض أن يقلب هذا المجتمع ويعوضه بعالم اشتراكي. سمحت له بأن يتمكن من وضعية أفضل نسبياً من تلك التي توقعتها تحليلات ماركس⁽¹⁹⁾.

سوف يعمل غولدمان إزاء هذه الوضعية الجديدة، بالنسبة إليه على بلورة حجج جديدة مختلفة عن تلك التي كان لها القدر الوافي في الإله الخفي. والواقع، أن الرواية كروية للعالم لم تعد مرتبطة بمجموعة حقيقة ذات نظرة كونية، فإنه من المطلوب بله من المستحب العثور على طراز آخر من العلاقة بين صعيد الممارسة السياسية - الاقتصادية وصعيد الممارسة الثقافية. وقتئذ نرى مفهوم التجانس بين بنيات الحياة الاقتصادية وبين نوع من التماثل الأدبي - الرواية - يكتفي بذاته

بالنظر إلى أن وساطة الوعي الجماعي قد اختفت. إن استعمال مثل هذا المفهوم مخوف بأنظار في أفق ادراك موحد للمظاهرة الاجتماعية. وبخاصة لما يتلزم وجود بنات سيرة ذاتية الاستقلال بين تنج روابطها بالعلاقة التماثلية وحدها. على غموض المفهوم فقد سمح، لدى العديد من النقاد، فبمثل مفهوم التجانس لمفهوم المشابهة، مسهاً بذلك في تحريب الأفق الحقيقي الذي تم على امتداده التفكير في هذا المفهوم. ومن المؤسف أنه فات الألوان لتصوير تعويضها في النظرية الغولدمانية، وعلينا أن نركن إلى سرد التبريرات للقنعة من طرف غولدمان لإفهام أن المسلسل الاقتصادي يفصل فعله مباشرة في الصعيد الاقتصادي. ويجمع غولدمان حججه في أربع لا نستطيع أن نوجزها أفضل منه :

أ) ولادة مرتبة الوساطة في تفكير أعضاء المجتمع البورجوازي، انطلاقاً من السلوك الاقتصادي ووجود قيمة التبادل، إن ولادة هذه المرتبة كشكل جوهري ومتبلور أكثر فأكثراً للفكر، مع التوجه الضمني لتعويض هذا الفكر بوعي كلي زائف تتحول فيه القيمة الوسيطة إلى قيمة مطلقة، وحيث تختفي القيمة الوسيطة نهائياً، أو بعبارة أكثر وضوحاً، يتوجه للتفكير في النفوذ إلى كل القيم تحت زاوية الوساطة مع الرغبة في جعل المال والامتياز الاجتماعي قياً مطلقة وليس مجرد وسائط تضمن العبور إلى قيم أخرى ذات طبيعة نوعية.

ب) وجود بعض الأفراد الاشكاليين جوهرياً في هذا المجتمع، في الحدود التي يظل فكرهم وسلوكهم مسيطر عليه بقيم نوعية، دون أن يستطيعوا، حينئذ، اضافته كلية إلى وجود الوساطة المتناقضة التي تمتد نشاطها إلى مجموع البنية الاجتماعية.

بين هؤلاء الأفراد يقع، بالدرجة الأولى، كل المبدعين، الكتاب الفنانين، الفلاسفة، علماء الدين، الأفراد النشطين، إلخ.. الذين تحكم سلوكهم وتفكيرهم جميعاً نوعية عملهم دون أن يتمكنوا من الافلات كلية من نشاط السوق واستقبال المجتمع المشيا.

ج) لا يستطيع أي عمل هام أن يكون التعبير عن تجربة فردية خالصة، ومن المحتمل أن النوع الروائي لم يتمكن من الولادة والتطور إلا بمقدار ما تبلور استياء شعور غير مفهومي، طموح شعوري للتوجه المباشر للقيم النوعية، تبلور

سواء في المجتمع بأشمله ربما، وبكيفية أحادية، بين الفئات المتوسطة التي يستقطب منها غالبية الروائيين (. . .) .

د) كانت هناك، في المجتمعات الليبرالية المنتجة للسوق جملة من القيم، التي دون أن تكون عبر فردية، توفر لها توجه كوني، كما توفر لها داخل هذه المجتمعات صلاحية عامة. لقد كانت قيم الفردية الليبرالية المرتبطة بالوجود ذاته للسوق التنافسي (حرية، مساواة، الملكية في فرنسا، الملكية في ألمانيا، بمتفرعاتها، التسامح، حقوق الإنسان، نحو الشخصية الخ). انطلاقاً من هذه المفاهيم تبلورت مرتبة الجغرافية الفردية التي أصبحت العنصر البتائي للرواية حيث اتخذت، هنا. شكل الفرد الإشكالي، وذلك ابتداءً من:

1- التجربة الشخصية للأفراد الإشكاليين، والمشار إليها أعلاه في النقطة

ب.

2- التناقض الداخلي بين الفردية كقيمة شمولية مدموجة بالمجتمع البورجوازي والحدود الهامة والمرهقة التي ينقلها المجتمع نفسه إلى إمكانات تطور الأفراد⁽²⁰⁾.

هكذا قد تكون - الشرط هنا بطرحه غوللمان نفسه بالنظر إلى أن الأمر ما يزال في حدود الفرضية - الأهمية التي يتخذها الاقتصاد في المجتمع البورجوازي الذي يسمح بفهم التأثير المباشر الذي يعترف له به عند الحديث عن تجانس بلا وسطي. ومن الهام أن نسل، هنا، أن غوللمان يقدم أيضاً فرضية رابط امتياز للرواية كجنس مع بعض الفئات الوسطى من البورجوازية، مما يدفع إلى إقامة نظرية للوعي الجماعي الوسيط.

هذه الفرضية الجديدة ينبغي أن تلفت انتباهنا بصورة خاصة وذلك بمقدار ارتفاقها بتساؤل عن دور «رجع الصدى» الجماعي الشعوري وغير المفهومي الذي سمح بتطور الشكل الروائي⁽²¹⁾. إن من الواضح جيداً أن نسبة وظيفة خاصة إلى «رجع أو مجمع الصدى» هذا يقود إلى الدراسة السوسولوجية لجمهور الأعمال، وإلى النظر لهذا الأخير كعامل لا يستهان به يسمح بتفسير تطور الرواية. هنا أيضاً، فتح غوللمان الطرق التي لم يستطع استثمارها بنفسه، ولكن التي بات كل

بحث متطور حول الرواية الراهنة مشروطاً بها.

هل نستطيع، أخيراً، أن نبني الاستطيقا الغولدمانية؟ إن جنس «البحث» الذي وزع غولدمان عبره كل تأملاته عن الفن يتميز، بالنسبة إليه، بكونه يقدم أسئلة أكثر مما يقدم أجوبة. إننا، ونحن في عاتمة بحثنا، نستطيع، الآن، طرح معائتين. فمن جهة تشكل مجموع التصوص النظرية التي أمكننا الاعتماد عليها بحق نظرية للاستطيقا، ليس كنظرية للجميل، ولكن كنظرية لفعل الابداع حين نأخذ هذا المصطلح الأخير في معناه الأكثر سمواً. عند هذه النقطة نركز استطيقا غولدمان على انتريولوجيا (توجه الأفراد والمجموعات نحو الانسجام. مقاومة التشيؤ، الخ). ومن جهة أخرى، بالمقابل علينا أن نعين المطاطية الثابتة لهذه النظرية التي لا تتردد عن نقد نفسها مع مقارنة كل مشكل جديد (مشكل الوساطة بالوعي الجماعي)، بله إعادة النظر في مرتكز ابستمولوجيتها، وأنتريولوجيتها (أنظر ص 48 من كتاب من أجل سوسيولوجيا للرواية، حول مقاومة التشيؤ).

ومعدي تغلغل الممارسة السوسيولوجية في عمل غولدمان نبدأ في الانتقال من الصلب إلى الرخو، وبالعكس، والمفاهيم تنمذج، كل حين، حول واقع لا يلني تنوعه أبداً. وأن كون نظرية للوعي الجماعي الوسيط قد تم التخلي عنها في الوقت الذي انتقل فيه غولدمان من القرن السابع عشر ليدخل إلى القرن العشرين، إن هذا يلزماً بأن نفهم بأنه لا توجد نظرية وحيدة قابلة للتطبيق دوماً وفي أي مكان، وبعبارة أخرى فإن القانون التنظيمي للابداع قد أمكنه أن يتغير عبر الزمن. إن الأعمال الأخيرة جداً لغولدمان، سيما «تمرد الآداب والفنون في الحضارات المتقدمة»⁽²²⁾، لتبين لنا جيداً أن الوضعية الراهنة للفن والفنانين تستلزم من المنظر مراجعة عميقة لمفاهيمه، إذا ما أراد أن يمس جوهر خطابه.

إن هذا الاعتراف بتعديل القانون التنظيمي للابداع لا يطرح - [بتضعيف الطاء وقصحتها] - بتاتا الأساس النظرية التي طرحها غولدمان. بل أن ما هو أفضل من ذلك كونها تظهر عن كل مشكل قابلة للتصحیحات الضرورية، مبرهنة بهذا على مشاركتها العميقة في الواقع فضلاً عن تنوعات أشكاله.

ولأن استطيقا غولدمان قابلة دوماً لطرح أسئلة جديدة على موادها التي تنكشف، يوماً إثر آخر، أكثر قدرة على تقديم أجوبة للأسئلة. والشكل المنفوخ

الذي اتخذته دون أن تتصلب في نظام مغلق يستجيب لهذا الالتزام العلمي
الجوهري للانضواء في طيات الواقع والاعتراف بأولويته .

Revue d'Esthétique

N° 2, 1971 - Paris

الهوامش

ملحوظة : نرى من اللازم واللائم الحفاظ على عناوين الكتب بأسمائها الأصلية ، وما يرتفق
بشروط الإحالة كاملة ، مع ترجمتنا لهذه العناوين الأصلية .

(1) *L'Âge et les formes, la théorie du Roman et conscience de classe.*

الروح والاشكال / نظرية الرواية / التاريخ والوعي الطبقي

(2) *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, 1970, P 231

(3) *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956, P 347

(4) المصدر السابق، ص 348.

(5) المصدر السابق ص 26.

(6) «إن السبب الذي من أجله يكون الاجتماعي دائماً حقيقياً أو مفترساً أنه منسجم هو ذاته ما
يجعل الانسجام قيمة استيعابية»

Structures mentales et création culturelle, Paris, Ed Anthropos 416 (7)

(7) المصدر السابق 541.

(8) *Marxisme et sciences humaines*, PP 94 - 120

(9) لقد بينّا ، في مكان آخر، أن هذا بالضبط هو الحال بالنسبة لراسين بمطابقة الدراسة التحليل -

نفسية لموران (Mauron) والتحليل السوسولوجي لغولدسمان (Goldmann) في «الإله الخفي»

(أنظر جاك لينهارت، J. Leenhardt، في «Racine: Psychocritique et sociologie de la littérature»

Etudes Françaises, Vol 3, n1. Montréal, 1967

راسين : نقد سيكولوجي وسوسولوجي للأدب .

(10) الماركسية والعلوم الإنسانية / ص 114 .

(11) «الإله الخفي» ص 350 .

(12) المصدر السابق ص ص 350 - 351 .

La Morphologie du conte, Paris, nœl collection Paris 1970 p , 183 (13)

مورفولوجية الحكاية ص 183 .

(14) الماركسية والعلوم الإنسانية ص 85 .

(15) البنيات الذهنية والابداع الثقافي ، ص 337 .

(16) المصدر السابق، ص 339 .

(17) الماركسية والعلوم الإنسانية ص ص 235 - 236 .

Pour une sociologie de Roman, Paris, Gallimard, 1964, 3e édition collection «idées» P 43. (18)

من أجل سوسيولوجيا للرواية .

(19) المصدر السابق، ص 44 .

(20) المصدر السابق ص 46 - 49 .

(21) المصدر السابق ص 48 ، ملحوظة .

نحو نقد أدبي سوسيولوجي

جاك دوبوا

ترجمة قمرى البشير

في الوقت الذي يتوق النقد الأدبي الى اتخاذ صفة علم للأدب، وفي الوقت الذي ينزع نحو التخصص، من الطبيعي ان يضع في حساباته الى جانب نماذج أخرى للتفسير، تحليلاً ذا استلهم سوسيولوجي. لكن، رغم ذلك، يجب الاعتراف بأن هذا النقد السوسيولوجي يصادف بعض العسر في التحقق. إننا نألف من اقسام الفئات الاجتماعية داخل الابداع الأدبي، ما معنا قد تعودنا المبالغة في الاهتمام بالمظهر الوحيد للشخصية في النشاط الفني، ولا نولي عناية فوق ذلك للنتاجات الرديئة والتساجات ذات الطابع الاستهلاكي السوقي. لكن، عندما يتعلق الأمر بالأعمال الجيدة (= الآثار الفنية الجيدة / الروائع): أليس في اعتبارها مجرد تهل من بين تهلوات التفكير الجمعي الأخرى، ضرب من التشكيك في أصالتها؟ وزيادة عل ذلك يحق لنا ان نتهيب حول ما اذا كان هذا النقد قد يتمكن أولاً من الاحتفاظ بالنص الفني محوراً لبحثه، إذ أن هذا النقد لما كان مأخوذاً بالبحث عن المرجع الأصلي للعمل الأدبي، ولما كانت المقارنة بكتابات ووقائع اجتماعية أخرى تستهويه، فإنه يجازف في أن يلقي بنفسه نحو ريف خارجي عن المحيط حيث سيختلط عليه الأدبي بظواهر من طبيعة أخرى.

إننا سنتفق، رغم ذلك، حول كون هذا النقد يفتض خصوصية العبقرية او خصوصية العمل الأدبي الجيد، إذا نحن تذكرنا ان هذا النقد ليس هو كل ما يمكن ان يكون من تفسير، فهو ينظر الى الابداعات من وجهة نظر خاصة هي وجهة نظر

العلاقة مع الاجتماعي . ومهمته الأولى تقوم على تحديد ما هو مشترك (بالمعنى الأفضل للفظه) في الفن وكيف ان هذا المشترك قد تم إنزاله درجة عليا من التعبير المتناسك . ولنركز رأسنا على المظهر الثاني من الاجراء المنهجي ، ويتعلق الأمر بإبراز كيف تم الانتقال من الظاهرة الجمعية الى النتائج الفني . وكيف تحولت الواقعة الاجتماعية، بفضل الكاتب، الى عمل من اللغة والخيال .

إذا كنت مع رونييه جيرار⁽¹⁾ - René Girard - أوكد بأن رواية الغريب لكامو تعرض صورة منعكسة لازمة الشذوذ لدى المراهق، وأزمة انحراف الاحداث . فإن التحليل الذي سيلي سيكون مطالباً بتفسير كيف تم تحول بعض السلوكات، من الواقعي الى المتخيل، وكيف تم تصعيدها الى حد الانقضاء - داخل الرواية - الى تصرف لا يمكن التحقق من معادله الاجتماعي المفترض سوى بشق الانفس، ولهذا إذن لن نقبل التعامل مع العمل الأدبي على أنه مجرد انعكاس للعالم الاجتماعي وسنوضح بأن الصلة التي يقيمها هذا العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي، ومن قبيل جدلية تلعب فيها دورها الحرية الابداعية للكاتب .

وينفس الشاكلة، ستخذ الحيلة أيضاً ضد القوة التي تجلب بعيداً، ونجعل العمل الأدبي يضيح كموضوع رئيسي للدراسة . وبالنسبة للنقد السوسولوجي فإن المجتمع هو أولاً مجتمع الكتاب، وهو ذلك المجتمع الذي يبرزه العالم المتخيل، مهما كان التمثيل مباشراً أو إيحائياً . غير أنه ينبغي الاحتراس من خطر آخر، لما كان التسليم قد تم بهذا الذي سبق، وهو خطر الاغراء بالانغلاق داخل نقد داخلي محمن في التقليدية، ومرصع ببعض الاحالات على الاجتماعي . وإن للنقد مفهوماً بهذا المعنى، كان موجوداً دائماً والانجلو سكسونيون قد مارسوه تلقائياً . وعلينا ان نضع نصب أعيننا الوصول الى خصوصية اكثر دقة، واستخدام منهج اكثر تبلوراً، مع الاحتفاظ في أذهاننا بأن علم الاجتماع الأدبي يقتصر في الوقت الراهن الى وحدة فعلية، وأن - علم الاجتماع الأدبي - ليس بعد سوى مفترق طرق لعدة تصورات وطرائق ومحاولات . ولهذا السبب سيكون الاجراء المتبع في هذا الفصل على امتداده إجراءاً تجريبيّاً، ويتحسّن طريقه بحذر .

منذ قرن من الزمن وأكثر، كثيرة هي الأعمال النقدية التي وجدت ضالتها النظرية في تيارات فكرية كانت تروج لقيمة تأثير الوسط الاجتماعي على

الابداعات الفنية. وهذه الدراسات، التي بدأت مع «تين» *Taine* والوضعية *le positivisme* ستتلاحق في القرن العشرين باقتفاء أثر الوجودية *l'existentialisme* والفردية *le Freudisme* وهلم جرا.

لكن المكائنة الراجعة سيحتلها النقد الماركسي الذي التزم دوما بإدراج النشاط الفني في الصيرورة الاجتماعية التاريخية، بالنسبة للماركسية، لا تفسر أعمال الكائن الانساني بمعزل عن استدراج الصراع الطبقي والبنية الاقتصادية التحتية، والعلاقة بين المجتمع من جهة، وبين الايديولوجيا والمعرفة والفن من جهة أخرى، علاقة تقوم على أساس النمط الجدلي، ويجب تحليلها كما هي بهذا الشكل. ورغم ذلك، فلا الماركسية ولا التيارات الأخرى لها الحق في أن تعتقد في عجب بأنها أسست منهجاً حقيقياً للنقد السوسيولوجي والأعمال التي فتحت سبلاً جديدة واقتрحت نماذج في التفسير، هي أعمال قليلة وحديثة العهد نسبياً تمكنت من الانعتاق من الوصاية التي كانت تمارسها الفلسفة قسراً ضدها. وإذا نحن رغبنا في استخلاص اتجاه عام ونحسب بعض المصاعب، من المفيد ان نبدأ بالرجوع الى ما كان أكثر أهمية من بينها⁽²⁾.

محاكاة أويرباخ⁽³⁾ *Mimesis d'Uerbach*

على الرغم من ان هذا المصنف القيم لم تتم ترجمته الى الفرنسية سوى مؤخراً، فإنه يحتوي بين دفتيه أشياء متنوعة ودقيقة واحدة: بدءاً من تاريخ للواقعية في الأدب الغربي (= الأوروبي)، ووصولاً الى تحليلات لبعض النصوص الكبرى. والجوهري فيه هو أن مؤلفه يسائل الآثار الأدبية في أي مدى ونحت أية مستويات تقدم الواقع بما يحتويه هذا الواقع من معيش يومي، ملموس ومبتدل، ويسائل ان كانت هذه الأعمال الأدبية تتناول هذا الواقع بأسلوب رصين وفي حدود لغة مناسبة. وعلاوة على ذلك، فإن أويرباخ يوضح بأن تاريخ الواقعية، منذ هوميروس *Homère* اي فرجينيا وولف *Virginia Woolf*، هو تاريخ لا يمكن فصله عن السير في ركاب السابقين أو مخالفتهم في نهج المستويات الأسلوبية (من الأسلوب الوضيع (= المنحط) حتى الأسلوب الجزل (= الراقى)). وأخيراً، بالنسبة لاويرباخ - حتى وإن لم يكن يستحضر علم الاجتماع إلا عرضياً، فإن الطريقة التي يمسك بها الكاتب زمام الواقع، والمنظور الذي يدرجه فيه، والأسلوب الذي

يصوره به، لا يمكن ان يتم تفسيرها إلا بواسطة الاحالة على ظروف حالة وضع الكاتب في عصره، والاحالة، بشكل أوسع، الى السياق الاجتماعي الثقافي. وغالباً ما ستم الإشارة الى هذه العلاقة بواسطة لمحة مسهية وعامة: «إن التناول الدقيق للواقع المعاصر، وصمود فئات بشرية واسعة وضيفة اجتماعية الى وضع الخاصة [عكس العامة]. لتمثيل نهاي مريب ورفيع من جهة وتكتل الأفراد والأحداث الاجتماعية الأكثر اشتراكاً في المجرى العام للتاريخ المعاصر، وعلم استقرار الخلفية التاريخية من جهة أخرى: تلك هي أسس الواقعية المعاصرة في اعتقادنا، ومن الطبيعي ان يكون شكل الرواية الثرية الروح والمزج، هو الشكل الذي يفرض نفسه ليعكس كل هذه العناصر العديدة المختلفة في آن واحد» (ص: 487).

إن أويرباخ وهو محبوب كل مستويات العمل الأدبي، من الأسلوب حتى الخلفية الاجتماعية، يقدم لنا المثل النادر على نقد كلي. لكن يجب الاعتراف بأن الجانب السوسيولوجي من تفسيره يظل موجزاً ومبسطاً. صحيح ان أويرباخ يبدو وكأنه يتلهم تايين الذي يشيد به أكثر من مرة، بينما النظرية التايينية حول تأثير الوسط الاجتماعي، وحول اعتبار العمل الأدبي انعكاساً مباشراً للواقع، تبدو لنا في الوقت الحاضر نظرية تبسيطية ومتجاوزة، وأكد ان أريك أويرباخ، لتشبعه بفكرة ان الأدب مؤسسة اجتماعية ضمن مؤسسات أخرى، يراعي الوسائط القائمة بين المجتمع بأكمله والعمل الأدبي، وهكذا فانه سيربط بين أخلاق وسلوك البلاط وبين مآسي راسين *Racine*، أكثر من ربط هذه المآسي بعصر لويس الرابع عشر في مجموعه، لكن تفضل رغم ذلك فرضية وجود جملة خطية وذات دلالة واحدة، حيث نعلم بأن جدلية العلاقات يمكن ان تتم بشكل أشد تعقيداً ويتعرض «الانعكاس» للانهيار والاهتزاز أو التصعيد.

لا يجدد منهج أويرباخ فعلياً إلا حين يقرن بين الملحظتات التاريخية الاجتماعية الكبرى وبين السجالات حول الأساليب والبحث عن شكل واقعي. وإذا كانت نسبية الأساليب تذكر بلويسبيتزر *Leo spitzer* وتبشر يرولان بارت *R. Barthes* فإن مقارنة علم اجتماع للأشكال يقترب الى أعمال بيرفرانكاستيل *Pierre Francostel* حول فن الرسم⁽⁴⁾. لكن سواء تعلق الأمر بالأساليب، بالرويات او الموضوعات، فإن الأهم هو أن هذا النقد، منذ ان نضع نصب أعيننا الجمعي من

خلال الابداعات الفردية، لا يفتأ يأخذ بعين الاعتبار كل «سكان» النصوص أو المؤلفين. إن هذا التقدر وهو ينطلق من الصفحة الوحيدة المكتسبة عن العمل الجيد، يقودنا بالتدرج ويخطى حلقة نحو أبرز علمج لا تتركه سوى الصيغ الجمعية. وهذا النوع من النزعة للمقارنة يمتنا بشكل آخر فوق ذلك: إن أويرباخ وهو ينقل من مكان الى آخر نفس وجهة النظر الوحيدة عبر القرون، يقيم تصنيفاً للواقعيات قد يمكن اعتباره في أحسن الأحوال تصنيفاً خاصاً بالتحليل السوسيولوجي للحوادث المتوافتة لواقعية عامة. وكما هو متفق عليه اليوم حتى لدى منظرين مشبوهين قليلاً بالنزعة المثالية، فإن الأشكال والرؤيات الكبرى تبدو ذات عدد محدود في متناول الأفراد، وظهور هذه الأشكال والرؤيات يدخل ضمن هذه الشروط بصفة دائمة حتى خارج الحتميات الخاصة.

الإله الخفي للوسيان غولدمان⁽⁵⁾

إن أفضل استحقاق للوسيان غولدمان L. Goldman هو بدون شك أنه بلور منهجاً دقيقاً، وهو المنهج الذي تصدره مقولات كبرى، كمقولة «الكلية» ومقولة «البنية الدالة» للمأخوذتان من استطيعا جورج لوكاش G. Lukacs والفكرة الأساسية في البنيوية التكوينية تقضي بأن تكون الفئات الاجتماعية هي المبدعة الحقيقية للابداع الثقافي، وعالم اجتماع الأدب ينطلق إذن للبحث عن تماثل البنية بين ايديولوجية الفئة الاجتماعي، فكر العمل الأدبي. وسيستعمل غولدمان لهذه الغاية مفهوم رؤية العالم، الذي يحدده وكأنه «الاستقطاب المفهومي الى أعماق مدى للاتجاهات الواقعية والوجدانية والفكرية وحتى الحركية لأعضاء مجموعة ما»، و «مجموعة متناسقة» من المشاكل والحلول التي يتم التعبير عنها، على المستوى الأدبي، عن طريق الابداع بواسطة الألفاظ، وبواسطة كون محسوس من المخلوقات والأشياء (الإله الخفي. ص 349). وعلى عاتق الكاتب، وبصفة ادق على عاتق الكاتب المتميز يقع نقل هذه الرؤية نحو اعل قدر من الوعي مع الاحتفاظ لها، على مستوى التخيل، بتمثيل مبين. وميشرع الناقد اذن باستخلاص رؤية معينة للعالم من داخل النصوص، مرحلة بنية أكثر اتساعاً يتم التعرف عليها في ميول مجموعة اجتماعية (مرحلة التفسير). ولنحدد بصفة ادق فيما يتعلق بهذه النظرية المبسطة كثيراً بأنه - بالنسبة لغولدمان - يوجد هناك تطابق من جهة بين رؤية العالم كواقع معيش وبين رؤية الكون المبدع، ومن جهة أخرى

بين هذا الكون وبين ما يمكن تسميته بعالم الاشكال والوسائل الأدبية الخالصة .

في كتاب (الإله الخفي) يطبق غولدمان منهجه على (أفكار) Pensées باسكال وعلى مآسي راسين، وهما المملكان اللذان تجمع بينهما نفس الرؤية المأساوية. وهذه الرؤية المأساوية هي مطالبة بالكل أو لا شيء، ورفض لما يقيد الانسان في العالم، الانسان المأساوي وهو يطرح كل تراخ، ويؤيد العالم أو يقاطعه في نفس الوقت، تحت مراقبة إله حاضر وغائب في نفس الآن بالنسبة إليه. والوعي المأساوي، منظوراً إليه داخل هذه التعارضات التي لا تنتهي، يمتلك نفس البنية التي تمتلكها أوضاع طائفة الجانسنيسست Les jansénistes خاصة فيها هي أشد فيه تطرفاً، في حين أن فكر هذه الطائفة يتطابق بصفة إجمالية مع ايدولوجية نبالة الثوب، وهي النبالة التي كانت موزعة، في عصر لويس الرابع عشر، بين ولائها للملكية، ومعارضتها لملك كان يسعى إلى إضعافها تدريجياً. ونأتي الفصل التاريخي لتضاف إلى العلائق التي يقيمها غولدمان، وهي صلة باسكال ورأسين التاريخية مع الوسط الجانسيني الفرنسي .

إن غولدمان حين يدهو النقد السوسيولوجي إلى أن يجعل العمل الأدبي تعبيراً عن فئة اجتماعية بعينها، يقترح عليه منهجاً ثراً ومتشداً. فهو يمنحه علاوة على ذلك أداة إجرائية متينة، وذلك بتحديد له رؤية العالم كنموذج تفسيري، وهو النموذج الذي يفسح المجال بدوره أمام علم تصنيفي ممكن. وغتسماً، فإن غولدمان يحسن استعمال مفهوم التوسط بين الأدب والمجتمع. عن طريق الاحتفاظ بالدور الأساسي الوسيط للتيار الايدولوجي الذي نعبر عنه الأعمال الأدبية وتتجاوزوه. ويبقى أن نشير إلى أن تفسيراً جديلاً بالفعل للطريقة التي يتم بها إنتاج العمل الأدبي سواء من طرف الفرد أو من طرف الفئة الاجتماعية، لا زال تفسيراً متعثراً: «هاتمن نعود مرة ثانية إلى راسين/الانعكاس، وإلى المسرح/الايحاء» كما يسجل ذلك سيرج دومروفسكي *Serge Dobrovsky* ⁽⁶⁾. وهناك مأخذ آخر تم التعبير عنه في اتجاه النهج (الغولدماني)، ويبدو في نظرنا أكثر ثقلًا، فقد عيب على غولدمان اختزال الأدب إلى رسوم بيانية وموضوعات يستطيع أي فيلسوف أن يصدر عنها، وينقض النجاح أيضاً عندما يتعلق الأمر بباسكال،

فإن هذا المنطلق يمكن تحليله، أما أن يتم الحكم على راسين بالنفي قطعياً من منظور الأخلاقي على حساب النفسي باختصار «أندروماك» Andromaque إلى شخصيتين ماثلتين، البطلة والناس، فإن ذلك يعني المقايضة بشمن رخيص على تعقد الكون الشعري. وأن خصوصية الحدث الأدبي يتم إغفالها بشكل فظيع. ولا يكفي الاستبدال بتماسك العمل الأدبي الجيد لكي يكون تفسير مظهرها قابلاً لكل التفسيرات الأخرى. ويفضل أن نشير إلى أن تجربة لوسيان غولدمان تجربة ذات أهمية، وأن نشير إلى أنه في السابق لم يتم الوصول مطلقاً إلى هذا العمق في التأويل المتأني لنشأ ونية النصوص الأدبية.

الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية لرونيه جيرار⁽⁷⁾

يصف المؤلف بنية مشتركة بين الروايات الغربية الكبرى: بدءاً من «دون كيشوته» Don Quichotte إلى «البحث عن الزمن الضائع» وهي البنية التي يشعر بطل ما تبعاً لها برغبة في امتلاك شيء دون آخر، وهي الرغبة التي لا تحوي بها حاجة ولادة اللحظة أو حاجة صادقة، وإنما يوحي بها هم تقليد نموذج مرغوب فيه. والبطل بهذا يكون في حاجة إلى شخص آخر ليدله على الشيء الذي يرغب فيه، وفي حاجة إلى وسيط يحول ما هو وجداني إلى ما هو تجريدي شديد التعقيد: دون كيشوته يحاكي روايات الفروسية، وأيما بوفاري يحاكي البطلات الرومانسيات، وجوليان موريل يحاكي نابليون. ومن بطل إلى آخر، يعتمد الوسيط ويتم تخيله في تناقص، وغيل نحو وساطة داخلية حيث يكون المثل الأعلى من لحم ودم، ويتمى إلى الوسط الحميمي لهذه الشخصيات التي هي شخصيات مقلدة لمن هو أرقى منها، وشخصيات مجبولة على الغيرة عند بروست Proust، أو بشكل أفضل فوق ذلك «عجائين» دوستوفسكي. لكن ما يحدد عظمة الرواية ليس فقط كونها الابانة عن «الرغبة الثلاثية» (الفرد الراغب - الوسيط - الشيء المرغوب فيه). ولكنه فوق ذلك التشهير بهذه الرغبة مع ضمان توبة البطل، عند نهاية القصة، الذي يقطع عن غيه أما باعتزال الناس وأما بالاتكال على الآخرين من أجل نذر نفسه لهم. والحقيقة الروائية تنحصر على الزيف الرومانسي الذي يعمل الأدب الغامض والأكثر رداة على صون الوهم بها عبر تقليد المواقف والأهواء وينبغي الاحتفاظ بلقب بطل الرواية للشخصية التي تغلب على الرغبة التجريدية

في إطار خاتمة مأساوية، ويصبح بملك قادراً على كتابة رواية» (ص: 295).

إن السلوك الذي ينبهنا رونيه جيرار إلى رسده يتعلق نوعياً بعلم النفس الاجتماعي: وليس هناك من غواية عندئذ بأن يستشف الناقد هذا السلوك في موضوعات الحب والياسة والاشهار، لكن «الداء» الذي هو موضوع التساؤل هو: هل هو داء لصيق بالإنسان منذ القدم، لو يجب ربطه بعصر أدبي وربطه بوضع اجتماعي؟ إن جيرار يربطه بنمو نزعة قوية تبدأ مع النبالة وتزدهر مع مجيء البورجوازية، وتشتد تضخماً مع الأنظمة الديمقراطية. وفي الفصل الخامس ومن خلال ستاندال *Stendhal* يجلل جيرار بطريقة أكثر دقة العلاقات الضمنية الاجتماعية للبيئة الروائية التي تشكلها الرغبة الثلاثية. صحيح بأن مؤلف *la chartreuse* قد تلقى إلى أن يكون عالم اجتماع بنفسه (يقترنه جيرار بتوكفيل عن حسن نية)، وصحيح بأن مركز ستاندال الرفيع في منطف تاريخي حاسم هو الذي جعله يهتدي إلى الانتقال من الوساطة الخارجية إلى الوساطة الداخلية، ويهتدي إلى تشكل توسط مزدوج بين البورجوازيين وأفراد النبالة في عهد الإصلاح (بعد عودة الملكية إلى الحكم).

على العموم، إن أطروحة رونيه جيرار حول تاريخ الطبقات الاجتماعية تلذوب في عمومية كبيرة جداً، فالأوضاع المادية التي عايشها مختلف الكتاب لم تتم دراستها. وكثيرة هي العصور والأمم والطبقات التي غرقت في نفس الائم ويشر الكاتب في نوع من التبشير بأزمة يتشر فيها الداء وتكاثر. وبالمقابل، فإن المؤلف - بفتح اللام وتشديد هـ - ييوج بالشيء الكثير بكيفية يبين بها نقطة التقاء بين عدة أعمال، وهي الكيفية التي يستخلمها (ينبغي هنا كما في أي مكان آخر تأويل روائيين بروائيين آخرين، ولا يجب تناول المسألة الدينية من الخارج، وإنما يجب جعلها، إذا كان ممكناً، قضية روائية صرفة، فمسألة المسيحية لدى ستاندال، وقضايا «التصوف البروسمي»، «التصوف اللوثويفسكي» لا يمكن أن يتم توضيحها إلا عن طريق مقارنات» (ص: 309).

إجمالاً، يفتح النقد على الجمعي والاجتماعي عن طريق المقارنة بين الأدبي والأدبي، فالخطاطات المشتركة بين عدة أعمال أدبية هي التي تحيل إلى واقع التفاعلات البشرية. لكن يبقى أن نفسر كيف أن إبداعات ذات بنية متعائلة لا

تقدم نفس الرؤية عن الواقع، ويبقى أن نفسر كيف أن الكتاب بالنسبة لهذا الواقع محكومون داخل تناقضات اما يخفونها او يعملون على تجاوزها، وفي هذا المجال يكشف جيرار أكثر من اويرباخ وغولدمان عن حس ثاقب بالعلاقات بين العالم والابداع الأدبي.

بعض عناصر المنهج

يبدو مفيداً استخلاص أول توجه منهجي من هذه المصنفات الثلاثة التي تم استعراضها. وقبل النظر في أية وجهة نظر تمت الاحاطة بالأعمال الأدبية من جهة، وكيف تمت الاحاطة بالظواهر الاجتماعية من جهة أخرى، علينا أن نلتزم بتحديد إلى أي مدى يتعين إقامة علاقة بين مستوي هذه الوقائع.

«من الطبيعي (...) يقول رايموند بودون افتراض صلة متبادلة بين مظاهر النظام الاجتماعي»^(١)، وهذا هو موقف كل من غولدمان او جيرار بالتحديد، وبدلاً من اعتبار العمل الأدبي مجرد انكاس للوسط او اختياره نتاجاً للمجتمع، فإنه - الأثر - يعتبر نظيراً لبنية اجتماعية معينة. على أي مستوى يمكن إقامة هذا التماثل؟ ان بودون وهو يستحضر البنيوية التكوينية يعود بنا إلى المسار الذي اتبعه ماكس وير Max Weber؛ إنشاء ونماذج مثالية، ثم البحث عن التطابقات البنيوية بين هذه النماذج^(٢). إن الرؤية المأساوية والجانسونية كلتيهما بولوجية لنباله الثوب هي نماذج مثالية، لكننا نستطيع الزعم بأن التماثل يضم شيئاً آخر غير الكيانات الفلسفية وحدها. وقد رأينا كيف أن رونيه جيرار يوجه المنظور إلى علم النفس الاجتماعي، وكيف أن اويرباخ يرجع إلى ضرب من أخلاقية الاساليب. ولنصف بأن التطابق البنوي يمكن أن يضم مضامين جد متباينة. أما فيما يتعلق بالبنية داعماً، بأن تكون بشكل من الأشكال معرفة من طرف الفنان، فإنها قد نصير في نهاية الأمر ميتورة او متضخمة بشدة او معكوسة.

إن المنهج يبدو وكأنه يمتلك لازمة طبيعية هي اقلية تصنيفات. وهكذا يحمي رونيه جيرار أنماط الوساطة المختلفة في الرغبة الثلاثية، ويضع اويرباخ غسطة لتصنيف الواقعيات، ويضع غولدمان في حساباته احصاء الرؤيات الكبرى للعالم. إن النقد السوسولوجي، بشكل او بآخر، بإمكانه أن يوالي بحثه ويستأنفه حول مواضيع جديدة من دراسة تطور الأجناس.

وفي مجال تناول الظواهر الاجتماعية نستطيع ان نحدد البعد الذي يفصل بين غولدمان الذي يجعل مجموعة من الأعمال الأدبية تقابل فئة اجتماعية جد محددة، وبين رونييه جيروار الذي يستحضر في الدرجة الثانية فقط وبشكل عام السلوكيات النموذجية التي ترتبط بوضع اجتماعي ما. وليس من شك في أن الناقد ملزم بأن يكون في مقدوره التخلص من أسرار المجال الأدبي الضيق. ويبدأ بحثاً تجريبياً بجوار مؤرخين أو علماء اجتماع أو في الوثائق بشكل مباشر أكثر. ان الناقد ملزم في الدرجة الأولى بحصر الوساطات الملموسة التي تدخلت بين الفئات الاجتماعية والأعمال الأدبية. ولكي يتم تحديد سمات بعض التمثيلات الجمعية، يكون من الأجدر مسالة كتيبة آخرين أكثر من مسالة الكتاب. وهكذا فمن خلال قراءة معاصري زولا Zola الذين كتبوا انشاءات حول «المسألة العمالية» نكون أكثر قدرة على التقييم الدقيق للمحاولة التي كانتها كل من «جيرمينال» و«الحجارة المريبة». وهناك طريقة أخرى لاستخلاص رؤية جمعية تستدعي التفسير السوسولوجي، هي الطريقة التي تنهض على الربط والمقارنة بين الكتاب فيما بينهم. والتحليل الذي يجمع بين باسكال وراسين، أو بين فولتير وريفيرو أو بين ستانداال وفلوير، يسمح - التحليل بصياغة فرضية بأن نفس الفئة الاجتماعية المنظمة قد أثمرت عدة فنانيين.

إن المظهر الشكلي للآثار الأدبية - المظهر الأساسي دون شك - يبدو وكأنه حجر عثرة في طريق النقد السوسولوجي: ما هي الدلالة التي يمكن خلعها على الأشكال؟ على أن المجتمعات تمتلك هي بدورها أساليبها. وغولدمان يعتبر العمل الأدبي ككل يتبع جملة وتفصيلاً نماذج البنات، من الموضوعية الأخلاقية حتى أدق تفاصيل التعبير، لكن تحليله يترك جانباً بصورة مؤقتة البعد الشكلي. اما بالنسبة لاوبرياخ فإنه يقيم توازناً بين التطور التاريخي العام والتميزات وبين الفروق التي تخص للمستويات الأسلوبية. ونستطيع الاستشهاد ببعض الحالات تكون فيها العلاقة مباشرة أكثر، وأكثر جلاء وإن كانت أقل احتواء للمعنى. ولتذكر بأن انتشار الصحافة في القرن التاسع عشر قد أحدث تقنية وأسلوب الرواية - المسلسل، وبصفة إجمالية مع ذلك، ترتبط الأشكال بشكل غير مباشر بالوقائع الاجتماعية أكثر من ارتباط المضامين بها. ومن المعقول افتراض صيرورة داخلية النمو لهذه الأشكال كما سيعبر عن ذلك رولان بارت.

معنى الأشكال

إن البنيات الصورية، حسب رولان بارت لا تخضع إلا بصفة غير مباشرة لتأثير الاجتماعي، والتي يؤثر أكثر على ايقاع تحولاتها هو التطور التاريخي، وهو تأثير يقع على هذه التحولات أكثر من تأثيره عليها في حد ذاتها. والأساسي، رغم ذلك، هو تبين من أي جانب تكون وقائع التعبير مستخدمة وهي تنخرط في علاقة مع السياق الاجتماعي، ولا يتم ذلك إلا مع الكاتب ذاته.

إن بارت يفترض مقابل الأسلوب الذي هو نتاج طبيعي للفرد، الكتابة كاختيار لنغمة وسجية أخلاقية من خلالها يرسم الكاتب علامة على الفعل الأدبي ويؤسس داخل الكلام الأدبي نظاماً وقيماً بعينها «نسوق مثلاً لتوضيح هذا التعريف، الكاتبان ميريمي وفنيلون تفصل بينهما ظواهر من اللغة وعوارض الأسلوب. ومع ذلك فهما يطبقان لغة محملة بالقصدية نفسها ويرجعان إلى الفكرة ذاتها عن الشكل والمضمون، ويقبلان ذات المواضع وتثيران نفس ردود الفعل عن التركيب الفني، ويستخدمان بنفس الاشارات وعلى مسافة قرن ونصف، أداة واحدة، وإن تغيرت بلا شك في مظهرها فإنها لم تتغير في وضعها ولا في استعمالها: باختصار، إن لها نفس الكتابة. على العكس من ذلك، نجد كاتباً، يكادون أن يكونوا معاصرين: جيريمي ولوتريامون، مالارميه وسلين، جيلو كينو، كلوديل وكامو، تحدثوا أو يتحدثون بنفس الحالة التاريخية للغتنا، كل شيء يفرق بينهم: النبوة، والدفق، والغاية والأخلاق، وطبيعة كلامهم بحيث أن العشيرة التي ينتمون إليها في اللغة والعصر تبدو محدودة التأثير أمام الكتابات المتعارضة والمحددة جيداً بالتعارض القائم بينهم نفسه»⁽¹⁰⁾ إن الكتابة تمثل - يضم الثاء - من ثم وكأنها الوجه الملتزم للتعبير، لكن كما يبدو من خلال المثل الذي يقدمه ميريمي، أن تطور الكتابة قد لا يخضع لتقلبات التاريخ، أو بمعنى آخر لا يصير هذا التطور عسوساً إلا بعد أجل متأخر، قبل فعل الضغط المتوالي للنظام الاجتماعي، فإن المؤسسة الأدبية كتبت استقلالها الذاتي النسبي. وعندما يبدو وكأن وحدة هذا النظام تنفصم عراها كما يسود الاعتقاد في عصرنا الحاضر، فإن المجموعات الصغرى تتشكل، ونستحق هاته كل الاهتمام، وسيكون مشعراً فهرسة الكتابات المتعددة في عصرنا الحاضر، بدءاً من أقواها جزالة حتى أشدها ابتذالاً، ثم وصفها إحداها بالنسبة للآخرى في تماثلاتها وتقابلاتها، والبحث عن وظيفة كل واحدة منها داخل النسق الأدبي.

إن رولان بارت وهو يقصد القيام باستقصاء حول الصور واستعمالات الأدبي⁽¹¹⁾ يقترح الاعتماد على تعريف إعلامي للارسانية الأدبية. وهكذا وجد نفسه مدفوعاً إلى استعادة نظرية رومان جاكسون *Roman Jakobson* الذي يميز بين ست وظائف للغة، ومن بينها الوظيفة الشعرية، وفيها يتم التركيز على الارسانية ذاتها. لكن هذه الخصوصية لا تراعى سوى جزئياً ضمن العديد من الأعمال الأدبية، وتأتي وظائف أخرى لمزاحة الأولى (خاصة الوظيفة المرجعية). بتعين إذن، قياس مقدار خصوصية الانتاجات الأدبية الأكثر تنوعاً. والحدث الشعري منظوراً إليه من وجهة نظر مختلفة نسبياً، يعرف كاتزياح عن قواعد النظام اللغوي ان الحدث الشعري يعتمد على ما غير المتوقع ويجعل الأدب نظاماً إخبارياً يكلف غالباً. لكن ما هو المستوى الذي يتحمل الكلفة في التعبير؟ عند الكلاسيكيين يتحمل ذلك المستوى البلاغي، وفي الطرف المقابل لهم يعمل السورباليون كل ما في وسعهم كي يشوش الانزياح على الوحدات الرئيسية للجملة. في أي عصر وفي أي أدب يمكن استدراك مثل هذا الاقتصاد في الإخبار؟

إن أعمال بارت بشكل عام توجه النقد السومبولوجي في اتجاه مسألة إجماعات الارسانية. وهذا يعني ان «المجتمع يطور بدون توقف، انطلاقاً من النظام الأول الذي تمد به اللغة أنظمة من المعاني التابعة لها، وهذا التطوير الذي يكون طورياً بادياً للعيان، وطورياً موهماً مبرراً، يمس عن قرب انتريولوجية تاريخية حقيقية»⁽¹²⁾. والأدب منظوراً إليه من هذا الجانب، يتخذ لنفسه قانوناً من الرموز اللسانية داخل قانون، ويسلم بتواطؤ فريد للمؤلف مع قارئه، كما يعود بنا - الأدب - بجلاء أكثر إلى وجود جمهور، سواء كان هذا الوجود وجوداً فعلياً أم وجوداً تقديرياً. وهذا يعيد إلى ذاكرتنا اقتراح سارتر *Sartre* الذي يحثنا على تفسير العمل الأدبي، في كتابه (ما هو الأدب؟) بواسطة الجمهور الذي يتوجه إليه أكثر من اعتماد الوسط الاجتماعي الذي يحدد هذا العمل، فخلق كل كلام يرتسم مقبل بتعين تحديد موقعه والتاريخ له ووصفه..

مجتمع الكتاب

إن التحليل البنوي مهما كان فعالاً، عند غوللمان مثلاً هو عند بارت لا يقلل من أهمية المقاربة التي تكون أقل نسقية كالدراسات التي تسعى إلى الكشف عن

عناصر «اللوحه الاجتماعية» داخل العمل الأدبي، لكن تستدعي الضرورة إغناء هذه التصورات والنماذج الأخيرة من علم الاجتماع العام كما في علم النفس الاجتماعي، إذ لم يحاول أحد تقريباً إذا صح القول إثارة مجتمع الكتاب على وجه الإطلاق، هذا المجتمع الوهمي والثابت، وذلك بالمعنى الذي يقصد بها وصف المجتمعات القائمة، وبهذا التوجه وفي مثل هذا الاستقصاء فإن أي عمل أدبي لا يقوم مقام عمل أدبي آخر. إن ماثرة روائية كالكوميديا الانسانية *la Comédie humaine* التي يجري المؤلف اختياره فيها على تحولات المواقع الاجتماعية، تنسجم بشكل أفضل وبداهة مع هذه الأوضاع أكثر من أي مصنف شعري لهيجو *Hugo* حيث يسود الانغام الميتافيزيقي.

ولنتظر، ونحن نعتمد على رواية لزولا *Zola* كيف يمكن ان يياشر مثل هذا النوع من الوصف، فمنذ الفصل الأول تقابل *Assommoir* فرداً من وسط قروي هو جيرفيز مكار *Gervaise Morquand* مع الجمهور الحضري. ان إشكالية الرواية ستركز على أساس تصور كيف تستطيع البطلة ان تتجنب الفرق وسط الجمهور أو أن تحقق من طرفه، وستعمل جيرفيز إذن كل ما في وسعها بإذلة كل طاقاتها لكي تجمع حولها وحول متجرها «قشة أولية» كما هي على سجيتها الأولى باحتفاظها بحنينها الى موطنها الأصلي، وذلك في شكل جماعة نصف - قروية / نصف - مشركية *mi-phalanstérienne* (المهمل 766) داخل الفئة الاجتماعية التي تتكون وتنحل، يمكن تحديد مختلف الأدوار والأوضاع بكمية قد يمكن التخاذها وسيلة لتحديد «الوضع الخاص» بكل شخصية⁽¹³⁾، ومن هذا المنطلق يتم الاهتمام بصفة خاصة بالرجال الذين يحيطون بالبطلة، لانتبه *Lantier* العاشق، كويو *Coupeau* الزوج وكوجيه *Goujet* الصديق، لأنهم من جهة عوامل الفشل وسقوط جيرفيز لكن من جهة أخرى يرمزون الى ازدواجية الكائن الاجتماعي الذي هو البطلة: لانتبه يمثل عدم التكيف واللجوء الى الحيل ويمثل كويو الاكتفاء بما تيسر دون تطلع، ومواجهة الصدمات عوض نواذب الدهر، ويمثل كوجيه الوفاء للقيم (الفضائل) التقليدية مثل جيرفيز، وكل الثلاثة يكشفون فوق ذلك عن حاجة ماسة الى الحصول عن ملاذ. ونستطيع ان نلاحظ بالإضافة الى ذلك أن زولا قد سعى الى التعبير رمزياً عند الحياة الجمعية والتواصل الاجتماعي وذلك بتقديم بعض الاحتفالات التقليدية الكبرى (الزفاف، مآدب الأعياد، مراسيم الدفن) التي تبقى

المحاولات المبذولة من لدن الفتح الاجتماعية المحلولة لتثبت وجودها محاولات لا تمود بظائل .

إجمالاً: إن الناقد يجهد نفسه في دراسة الشخصيات، وسلوكاتها ومواقعها ليس بالفاظ الطبايع كما يفرض ذلك تقليد من التقاليد، ولكن من خلال أنفاظ الوظائف والأدوار، ويسعى فوق ذلك داخل العمل الأدبي الى التقاط تجليات سير المجتمع وحركيته، ومن يقول سير المجتمع فإنه يعني بذلك المأساة بالمعنى التي يصدر عنها دوفينيو *J. Duvinoud* الذي يقترح بأن تحدد المأساة على أنها الصراع الواعي او غير الواعي لمختلف العناصر الاجتماعية الموجهة في معركة ما لانجاز وظيفة واشباع حاجة ما، وبلوغ غاية ما أو قيمة من القيم. ألا يتعلق الأمر بالحصول على شيء ما وإحراز انتصار في صراع «من أجل الحياة والموت»، تكون نتيجته ليس فقط «التعرف» كما يقترح ذلك هيجل، ولكنه «الاكتمال الحقيقي» أيضاً⁽¹⁴⁾ إن الكثير من المفاهيم التي يستعملها دوفينيو قد تكون الموضوع الاساسي لـ «قراءات متخصصة» كتحليل عالم شعري في حدود «التواصل»، أو التعامل مع قصة مجملها من وجهة نظر واحدة هي التنازع، على اعتبار ذلك تواليا للمنافسات والضعفوطات والصراعات. وقد يحدث عادة ان تساعد هذه الموضوعات على تحديد إشكالية جنس من الأجناس او تيار أدبي بأكمله (التنازع في حالة الرواية البوليسية، والتواصل في حالة المسرح الجديد).

إن لهذه الدراسات ميزة انها تحدث توازنا مع ما قد يحتويه المنهج البنيوي من تجريدات قصوى، ومن مميزات للبر، فهي تمتد الى حقيقة الأعمال الأدبية في تألقها وتفنتها، وبدلاً من أن تختزل الأدب الى قوالب، فإنها ترسم برغبة حثيثة لاعادة تحريك الدلالات عن طريق مقارنة مستجدة. ونفس الوجهة تقريباً يسلكها بيير ماشري *P. Macherey*⁽¹⁵⁾ حين يعيب البنيوية ويؤاخذها على عزلها نسق التركيب الوحيد وتفضيله على غيره. فالعمل الأدبي، يقول ماشري، متمفصل على وجهين: على مستوى المقطوعات، وعلى مستوى الأشكال، وعلى مستوى علاقتها معاً بالنسبة للواقع كما يتجسد في الايديولوجيا. هذا في حين ان نظام التركيب ليس هو الأساس، إذ أنه لا يتخذ مكانه هناك إلا من أجل حل التعارضات ومهماً: تعارضات الايديولوجية المحولة من قبل العمل الأدبي. ومن أجل تدارك اختلالها.

وإذا كنا نأمل منتفذاً بضاعة وتفسير شروط الانتاج الأدبي، فإن قبول التعارضات الداخلية للعمل، ودراستها في علاقتها بالمراجع الايديولوجية، يفرض نفسه، ولماشري ان يستخلص: «ان السؤال التقليدي الحق ليس هو: ماذا نفعل حين نكتب (أو حين نقرأ)؟ ولكنه: الى أي شكل من أشكال الضرورة يميل العمل؟ وما هي مكوناته؟ ومن يخلع عليه حقيقته؟ ان السؤال التقليدي ملزم بأن يوجه اهتمامه للمادة المصاغة وللوسائل التي تصوغها» (ص 179).

تحليل المضمون

لقد تم لحد الساعة وصف أنماط التحليل الكيفية بصفة نموذجية، وبقينا بعيداً من تلك السوسيولوجيا التي يغلط الكثيرون بينها وبين علم الاحصاء. ولنا الحق في ان نسأل - في مجال الفن - إن لم يكن في إمكان بعض المناهج الكمية التي وضعت على المحك أن تكون مناهج مساعدة قيمة. وفي مقدمتها نشير الى تحليل المضمون الذي تم استثماره بصفة واسعة الانتشار في الولايات المتحدة. والذي كان رواده الأوائل في السابق من المختصين بالأدب والصحافة. وإجراؤه قريب من الاجراء الذي يستعمله عالم الأسلوب عندما يسعى الى عزل ألفاظ مفضلة وكلمات موضوعات وألفاظ/مفاتيح عند كاتب ما، بتطبيق علم الاحصاء على مفردات لغة هذا الأخير.

إن تحليل المضمون، عندما يطبق على ارساليات أدبية يعتبر هذه الأرساليات وكأنها تعبير عن مواقف تجاه أشياء محددة، وتعبير عن أفكار حول موضوعات بعينها. لكن كيف يمكن القيام بذلك؟ «إننا ننتدي الى مكامن الألفاظ او مقاطع نصوص تكون مجتمعة في أصناف موضوعاتية او مرتبة في بنود. والألفاظ والمقاطع يتم الاحتفاظ بها في النطاق الذي تحيل فيه على شيء ما يكون متواتراً من وجهة نظر الموقف المأخوذ بعين الاعتبار، أي (تبعاً) لامكانية ربط هذه الألفاظ بإحدى المكونات او المكونات الصغرى لهذا الموقف. والمكونات والمحاور هي التي نحدد، أصناف الموضوعات، وإحصاء عناصر كل صنف على حدة عليه مبدئياً ان يحدد خصائص قوى الموقف حسب أي مكون أو آخر، وفي هذا المحور أو ذاك⁽¹⁶⁾. والتواترات الملحوظة ستكون دالة في حد ذاتها سلفاً: الشخصيات الاناث اكثر عدداً من الشخصيات الذكور، والحب أكثر مثولاً من الواجب او من النجاح

غالباً، لكنها لن تكسب كل أهميتها (معناها) إلا بواسطة المقارنة بتواترات أخرى تمت ملاحظتها في الواقع أو في ارساليات أخرى (أدبية كانت أو غير أدبية). وحتى تكون للأعداد المحصل عليها قيمة دالة، من الأحسن القيام بذلك على أعداد كبرى. وهكذا نذكر بأن تحليل المضمون يميل الى تفضيل المتواليات والمجموعات. وبالمقابل فإن تحليل المضمون يباشر إجراؤه بسهولة على عينة، عندما يصطدم بمجموعة من الحرفات أو المقالات أو القصائد.

ولحة موجزة عن بعض تطبيقات المنهج ستساعد بشكل أفضل على معرفة قيمة التوجه والمنفعة منه.

في دراسة تقوم على القصص القصيرة في المجلات المصورة الشعبية الأمريكية (وهي دراسة قد أصبحت الآن قديمة) حاول كل من بيرلسون و سالتر⁽¹⁷⁾ *Bereston et Salter* ان يتبينوا ان كان القانون الذي ينص على ان كل سكان الولايات المتحدة يمتلكون كل حظوظ الحياة، بغض النظر عن فئتهم العرقية التي يتمون اليها، وينعكس - القانون - في الأدب ذي الاستهلاك الواسع أو أن هذا الانتاج، على العكس من ذلك، يقدم الدليل القاطع على وجود أحكام عنصرية مسبقة يغذيها. وكان التحليل ينهض على تعداد شخصيات القصص القصيرة المدروسة، وتوزيعها حسب أصلها الوطني، والنظر في الأدوار التي كانت تقوم بها هذه الشخصيات في علاقتها مع هذا الأصل. وقد اتضح بأن الأقليات كانت ممثلة تمثيلاً ناقصاً، وكانت تستند لها دائماً أدوار تثير الاشمئزاز.

وقد تناول ميلتون البريخت *Milton Albrecht* بالدرس بدوره عينة من القصص القصيرة *Shortstory* تم اجتزاؤها من المجلات المصورة⁽¹⁸⁾، وكان يفحص ان كان هذا الأدب - الذي ينتمي الى ثلاثة مستويات ثقافية متباينة - يعبر عن معايير وقيم الأسرة الأمريكية. واعتمد لائحة من عشر قيم تم تكوينها بالاستناد الى مصادر غير أدبية، وجعلها لوحة مرجعية بهدف تحليل القصص القصيرة. فكانت الموضوعات العشر، وينسب مختلفة، مجسدة بالفعل ويشكل بارز، بل وتحيل بالأحرى على قيم تسيّر جنباً الى جنب معها. ومع ذلك فقد لاحظ البريخت *Albrecht* بأن المجلات المصورة ذات المستوى الرفيع لا تشايح «الأفكار الموروثة» سوى بشكل طفيف، لكنه رأى بأن هذا الابتعاد يعود في حقيقته الى

التقليد الأدبي القائم، ولا علاقة له بأية تحريرية أخلاقية واضحة.

ولنختم جولتنا يبحث لكولاجا وويلسون⁽¹⁹⁾ *Kolaja et Wilson* حول الشعر وفن الرسم المعاصرين. ان المؤلفين يطرحان قضية طبيعة ثقافة ما متجانسة عن طريق التقريب بين نمطين ثقافيين سائدين، لكن على صعيد الطبع الوراثي phenotype سيحاولان معرفة ما إذا كانت القصائد واللوحات الفنية تترجم المثل الاجتماعي الأهل لتبادل التأثير (التفاعل) لدى الأفراد فيما بينهم. ولهذه الغاية سيقومان بتعداد الأعمال الأدبية والفنية التي تتطابق والمقولات الآتية:

لا أحد من الأفراد ممثل / فرد واحد ممثل / فردان اثنان ممثلان / أكثر (+)
من فردين ممثلين / تبادل التأثير (= التفاعل) بين مجموعة من الأفراد

وكخلاصة، يتوصلان الى أنه يتضح ميل قوى الى تصوير الانسان في انزاله سواء لدى الفنانين او الشعراء الأمريكيين في عصرنا الحالي.

ربما قد نعثر في هذه الدراسات الثلاث على مقصد سوسيولوجي أكثر منه أدبي، ومع ذلك، فإن السؤال الذي يتحكم في ثلاثتها كلها، هل الأدب يعكس القيم المشتركة؟ هل ينتمي ايضا الى اهتمامات النقد، وقد يقر النقد مثلاً بملاحظة البريخت التي بحسبها يتم اختيار الموضوعات الأدبية بطريقة أكثر استقلالاً ونحن نصعد في الهرم الاجتماعي. لكننا، قد نذهب بعيداً، ونسلك الوجهة التي رسمها كولاجا وويلسون، أي ان نراعي قدر الامكان ان يتم تحليل المضمون في الارشاليات الأدبية في حد ذاته أكثر من غيره، وان تؤخذ خصوصيته بعين الاعتبار. اننا قد نعرض، وهذا صحيح، بأنه لم تعد هناك حاجة قط الى اللجوء الى منهج شاق بهذا الشكل، كتحميل المضمون، للاقرار بأن الشعر المصري لا يهتم بالتفاعل الاجتماعي. والحقيقة: أنه كان على تحليل المضمون أن يتبع دوراً خاصاً الى جانب المناهج الكيفية. فهو يعين، في المقام الأول على تناول مجاميع كثيرة، ويعين على الحكم على الميولات بدقة كبيرة، ويطبق في المقام الثاني، تناولاً على الارشاليات من جوانب متعددة تكون أكثر كسفاً عن بعض المواقف من التناول المباشر. فهو بالفعل، وبواسطة تشريح الأعمال وترتيبها وعدها بمزق شبكة العلائق التي يشكلها النص، وذلك من أجل تجريد قيمة العناصر التي لم يطلها التحليل، من زخرفها، ويقيم على وجه الخصوص نظاماً آخر من العلائق. وهذا

النظام التابع الذي تم التوصل اليه بهذه الصيغة، يملك كل الحفظوظ ليكون محكوماً من قبل اللاشعور الجمعي الذي لا يجد حرجاً في الاجهاز على العمل الأدبي، ويدفعنا بهذا الشكل الى الاهتمام فقط بالجزء الأكثر اجتماعية من الارسالية.

أدب الطبقات الشعبية والأدب الموازي

تعيد السوسولوجيا الى الأذهان جيداً بأن الأدب لا يحتزل ابداً الى أعمال كالتى يتم بها المؤرخون والنقاد ويعالجونها، وإذا كانت هذه الأخيرة تصل نظرياً الى درجة عليا من الجودة، فإنها لا تمثل رغم ذلك سوى فرع من مجال واسع ومتنوع. وهكذا ومنذ أمد بعيد كان تحليل المضمون يفضل كموضوع للبحث ما كان أدباً سوقياً مبتدلاً وشعبياً يصلح أفضل من غيره من الآداب لمثل هذه البحوث، فالتأجنت «الشعبية» التى تمت صياغتها بمشاركة عدة أفراد في شكل مجموعات تستدعي بوجه من الأوجه التحليل الكمي بالفعل. ولما كانت هذه التأجنت مرهونة مباشرة بالخوافز الجمعية، فإنها تمتلك بعداً اجتماعياً قوياً، وتنعكس رأساً الأخطاط الحياتية، والعادات والايديولوجيات.

من بين طموحات النقد السوسولوجي، الذي لا يغيب عنه أن الأدب الكلاسيكي أدب طبقي، سعيه الى تحطيم بعض الحواجز وتوسيع حقل الأدبي، وهكذا فإن النقد السوسولوجي سيهتم بالأعمال التى كانت تدعى في السابق أعمالاً شعبية والتي تنتمي في العصر الحاضر تقريباً الى وسائل الاتصال. وسيجعل من حكايات الأطفال، ومن الأغنية الشعبية المتبدلة والرواية البوليسية مواضيع أساسية في الدراسة، كما أنه من جهة أخرى سيفتح للأجناس والكتابات الأدبية الموازية، وذلك من اجل البرهنة على أنه بين هذه الارساليات، والمواضيع التقليدية للنقد، ليس هناك في أغلب الأحيان سوى فروق في درجات التحليل والاستعمالات. إن الشعارات الدعائية ذات طبيعة نفعية لكنها تحفل بالعناصر الشعرية، والتحقيق الرياضي شفوياً كان ام مكتوباً، يستخدم ويحدد مقتضيات السرد.

يشدنا أدب الطبقات الشعبية اليه بمظهره الخرافي، وذلك كوعاء وترجمة لنزوات وغواف وتغصبات وأحلام الضمير الجمعي. لكن: هل هذا الأدب «يخرف» أم أنه يخادع؟ لأنه قد نرتاب في وظيفته إذ كان يلدجاً الى تدجين الشعب،

وان هذا الأخير يسقط ضحية الاغراء الاجتماعي. وقد أذان ماركس والماركسيون رياء «أسرار باريس Les mystères de Paris»، النموذج المثالي للرواية الشعبية. فسو Sue (= مؤلفها) يدعي انه سيصلح المجتمع واضعاً نصب عينيه عدم تغير أدنى شيء في الحياة الاجتماعية ويرغب في انتقاد المعلمين من أجل وضعهم في خدمة الفضلاء من البورجوازيين (الفقير كنسليه للغني المحسن) وهلم جرا، إلا ان أبحاث أومبرتو إيكو Umberto Eco في الروايات الشعبية، من سو Sue حتى (فليمينغ Fleming) قد بينت بجملة بأن النفوذ الاستلابي لهذه «الخرافات» ناتج بصفة أقل من محتواها، حتى وإن كانت تحمل بين ثناياها ايديولوجية فظة أكثر من كونه ناتجاً عن الشكل التكراري لبنيتها الحكائية: «إن أسرار باريس لم تعد رواية. ولكنها سلسلة تركييبية موجهة الى إحداث إشباعات مستمرة وقابلة للتجدد»⁽²⁰⁾ وفليمينغ ليس رجعيًا لكونه يملأ خانة «شر» من رسم روايته التخطيطية بروسى او ييهودي: لأنه رجعي لأنه يعتمد قانون التخطيطات، والتركيب بواسطة التخطيطات، والتوزيع الثنائي المانوي دائماً يكون تركيباً وتوزيعاً عقدياً متعصباً⁽²¹⁾. والأعمال ذات القوالب الجاهزة التي يتجهها بصفة عامة الأدب السرقى المتبذل تقدم إذن حقلاً نقياً لتحليل يقوم على تبادل التأثير بين الفن (بالمعنى الثقفي) والايديولوجية. وسيكتمل هذا التحليل جيداً ببحث لدى الجمهور. وهو البحث الذي سيهدف الى معرفة كيف تحرف شتى فئات «المستهلكين» للارسالية بتشكيكها وفق قوانينها اللسانية الخاصة بها.

والادب الموازي هو مجال التقاء اشكالات أخرى، وهنا، تنهض المهمة الرئيسية لا شك على أساس الفهرسة والتحديد والتصنيف، أين يمكن وضع مقال ما من مجلة مصورة، وماذا يمتلك من خصائص مشتركة مع الأدب؟ على المدى البعيد ترسم تصنيفية أنواعية (= نموذجية) عامة لأشكال التعبير الشفوي. ونحن ننتقل من الأجناس المتداولة المعروفة، سنعمل على الخروج بها من عزلتها، وعلى ادخالها في المجموعات المتصلة الواسعة، فالرواية والقصة القصيرة والمأساة لها مكانها داخل مجموعة الحكاية (Récit)، حيث ستلتحق بالتحقيق الصحفي والقصة الغربية والسيرة الذاتية. ومثل هذا المنظور، الذي ينبني على السيميلوجيا ان تعمل على توجيهه، يتميز بكونه لا يعدو ان يكون رغبة وظيفية. ما هي الوظائف التي يمكن خلوعها على مختلف الأجناس، ومختلف الأشكال في حقل التواصل

الاجتماعي؟ ما هو. بالنسبة لأي واحد منها، نصيبها من الوظيفة الجمالية، وما هو نصيبها من الوظيفة التفعيلية التداولية؟ إن هذه الأسئلة لا تبرا ساحتها من دراسة المضامين ونيات الكتابات الأدبية الموازية من الداخل وفي علاقتها بالواقع الاجتماعي، ولكن على العكس.

إن النقد السوسيولوجي، الذي عملنا على تحديد ملامحه الكبرى، يبقى بلا تحفظ نقداً، وهو يقصد إلى تفسير بعض الأعمال الخاصة وإصدار حكم عليها إن أمكن، وسواء التجأ إلى المقارنة أو الاحالة التاريخية أو النموذج السوسيولوجي، فإنه ينطلق من العمل الأدبي ويعود إليه، وهو أولاً وقبل كل شيء قراءة وتفسير داخلي. إن النقد السوسيولوجي بالنسبة للنقد الكلاسيكي وبالنسبة لمختلف أنماط التفسير يظل نقداً متميزاً، لكن هل نستطيع القول بأنه أكثر فهماً؟ إن البعض قد يحلو لهم اعتقاد ذلك في تطلق أن «تفهم» الفئة الاجتماعية للفرد المبدع، ولتجنب مع ذلك التبسيطات المفرضة، فالنقد السوسيولوجي عليه توخي أن يكون مكماً للمناهج الأخرى، وأن يعمل كل ما وسعه لكي تكون وجهة نظره تيسر (= تساعد) على تفتح نقد كئي. يضاف إلى هذا أن النقد السوسيولوجي لا يعدل على إصدار الأحكام بل ونستطيع القول على أنه يأتي بشيء لم يسبق له أن تأتي لهذه المهمة، فهو يفرض بالفعل مفهوماً خاصاً بما هي أصالة العمل الأدبي وقيمه. لما كان يربط الإبداع بالحياة النفسية للمجموعات البشرية المنظمة وموضع العمل الأدبي في مجموعات الكتابات، والنتاجات الفنية، والتظاهرات الأيديولوجية، وبهذا الشكل، يصل إلى المدى البعيد في تقدير النجاحات بدلالة المعايير الأكثر تشدداً. والأثر الأدبي/ الفني الجيد بالنسبة للنقد السوسيولوجي، يتحقق، بفضل التماسك الدقيق لرؤية ما والقدرة التصويرية للتخيل، والفكرة المشتركة معادة من جديد ومتجاوزة في آن واحد.

(1) انظر روني جيرار: René Girard: نحو محاكمة جديدة للغريب) *Pour un nouveau procès de l'étranger*

في ألبير كامو: حول الغريب:

Albert Camus: Autour de procès de l'étranger

باريس مجلة (الآداب المعاصرة) (l'étranger) 1968 - ص 13-52

(2) لا شك ان أسماء أخرى تستحق الذكر هنا، كيول بنيتو Paul Bénichou وهنري لوفيفر H.

Lefevre بفرنسا، وأريك كوهلر E. Kholer بالمانيا، وليولوفيتال Léo Ioventhal

بالولايات المتحدة وعلم جرا.

(3) الطبعة الأصلية: محاكمة *Mimesis* بيرن 1946. الترجمة الفرنسية باريس، غاليمار 1968.

(4) أنظر مثلا: بيير فرانكاستل P. Francastel (فن الرسم والمجتمع) ليون، هند ودان Audin 1951

(5) ل. غولدمان. (الاله الخفي *Le Dieu Caché*) غاليمار - 1955، وكذلك (نحو سوسولوجية الرواية) باريس - غاليمار 1964.

(6) سرج دوبروفسكي S. Doubrovsky (لأننا النقد الجيد؟) باريس (ميركور دوفرانس) 1966 ص 150-151

(7) روني جيرار (الزيف الرومانسي والحقيقة الروائية) باريس قراسيه 1961.

(8) رايونند بودون R. Boudon (المنابع في السوسولوجيا) باريس. P.U.F. 1969 - ص 103.

(9) المرجع المذكور - ص 105

(10) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة. باريس - لوسوي 1953، ص 24-25

ملاحظة إضافية:

استعنت لترجمة النص الوارد في المقالة بترجمة الاستاذ محمد براءة لكتاب يارت، وهي الترجمة التي صدرت منذ سنة 1980 عن دار الطليعة للطباعة والنشر والشركة المغربية للناسرين المتحدين (بيروت الرباط). وقد ورد هذا الاقتطف بصفحة 36-37 من الترجمة المشار إليها. المترجم (ق. ب.).

(11) ر. بارت: (التحليل البلاغي) في - الأدب والمجتمع. قضايا للمهجرة في سوسولوجية الأدب. بروكسيل. منشورات معهد علم الاجتماع، 1967 ص 31-37

(12) ر. بارت: (عناصر علم العلامات): عناصر السيمولوجيا ص 131. في مجلة - (ابلاغات *Communications*) العدد 74 1964 ص 91-135

(13) تميز السوسولوجيا بين قانون الفرد او مجموعة الأدوار الاجتماعية التي يقوم بها، وبين قانونه الخاص او الوضعية القضائية.

(14) جون دوفنيو J. DuVignaud: (مقدمة لعلم الاجتماع) باريس - غاليمار 1966 - ص 78.

(15) بيير ماشري P. Machery: (نحو نظرية للإنتاج الأدبي) باريس. ماسيرو 1966

(16) بيير هنري و. من. موسكوفيتشي: (قضايا التحليل المضاعف) في مجلة *Laugager* - عدد 11 - سبتمبر 1968 - ص 39

- (17) ب. بيرلسون B. Berelson و ب. ج. سالتر P.J. Salter (الأغليات والأقلية الأمريكية: تحليل في «تحميل» المجلات المصورة) - المرجع: Public. *Opinion Quarterly* المجلد 10 — 1946 — ص 190—1968
- (18) ميلتون البريغت M.C. Albrecht (Does literature Reflect Common) في *المجلة الموسيقولوجية الأمريكية* - المجلد 21—1965 صفحة (Values) 729—722
- (19) ج. كولاجا و ر. ن. ويلسون Kolaja et Wilson (موضوعات الميزة الاجتماعية في الفن والشعر الأمريكيين) ف مجلة (الاستيعاب والفن والتقدم) للمجلد 13—1954 - ص 37—45
- (20) اومبرتو ايكو (البلاغة والأيدولوجية في أسرار باريس) في (المجلة العلمية للعلوم الاجتماعية) العدد 4—1967 - ص 601.
- (21) اومبرتو ايكو Umberto Eco (جيمس بونو: توليف حكائي) في مجلة *Communications* العدد 1966 — ص 92.

غولدمان «رؤية العالم»

جان دوفينيو

ترجمة حسن المنيعي

لنشر إلى سخط مؤرخي الأدب عندما قدم لوسيان غولدمان، في حدود الخمسينات، أطروحته حول راسين/ بور رويال، وباسكال. فمهما كانت ايدهولوجيتها فإن الطائفة المغالقة للمثقفين الفرنسيين كانت دوماً تدافع عن نفسها ضد التجديد . . .

وقبل صدور كتابه «الإله الخفي» «le dieu caché» كان غولدمان يقترح بعناد باسم في كثير من الملتقيات والندوات فكرة تأويل للابداع الأدبي عن طريق دمج هذا الأخير في مجموعة أكثر رحابة ووضوحاً أي: الرؤية للعالم. وبالنسبة للمتخصصين الذين تلقوا تكوينهم عبر مناهج سانت بوف *Sainte-Beuve*، ووضعية لانسون، والماركسية الدعائية العابرة، فإن هذه المحاولة كانت تنطوي على عنصر فاضح كلما كانت الغاية هي اعادة تشكيل بنية خفية.

لقد شاهدت مواجهات من هذا القبيل في السوربون، وتيريزي ورويمون: إذا كان سحر غولدمان ورقته يخرسان معارضيهِ الواقفين من أنفسهم والمستخفين في نطاق نساءهم. وليس من الأكيد أن لا يحجب هذا اللافهم حكماً مسبقاً باطنياً وهو: أنه كيف يمكن لغريب وملحد، وماركسي مهترق أن يدرك شيئاً بالنسبة لجزء جد صميمي من التراث الفرنسي - يعني صوفية باسكال وشعر راسين؟ إن الخطاب النقدي الذي كان يتبع منذ سانت بوف وباريس *Barres* مع مورياك، وجيروود، وتييري مولنيي *Thierry Mounier* والقسيس بريمون، *L'abbé*

Bremont وميتزلان Montuierlant كان يساعد على اقتناء الشراء الفكري ومحمد
«المتن» الجامعي .

فلقد أعرب الكتاب عن سماحة عميقة، وكانوا أكثر حفاوة وأشد تحملاً
أيضاً . فهلا كانوا قد تحوروا حقيقة من الانطباعية؟ لقد أوعز إلى واحد منهم - كان
جد مشهور آنذاك - أن أفكار غولدمان كانت تهمه «لأنها كانت مغلوطة» ترتبط
بتناقض ذكي .

إن هذا اللاهفهم قد ارتبط أيضاً، وفي نفس الحقبة بالمرح الجديد عند بكيت
أو آدموف . وحينما لحق بنا غولدمان إلى «المسرح الشعبي» كان لدينا نفس
الاعداء . ومن المفيد أن نقر بأن هذا اللاهفهم كان يؤول إلى الاضمحلال كما أنه
المنحى عندما ظهرت في فترة متأخرة «الرواية الجديدة» التي لم تصادف مقاومة على
الاطلاق .

إن الطائفة المغلفة للمثقفين الفرنسيين التي كان خطابها يروج في الجامعة
والمقاهي، وفي مجال النقد الأدبي والصحافة والإذاعة والتلفزيون هي دون شك أكثر
الطبقات تقوقعاً . وبما أنها تخشي ضد كل تغيير، قبل أن تتقبل الأفكار الطارئة أو
الفوضوية . فإنها تعمل بمقاومتها على التقيص من الداعة ما هو جديد قبل أن تجعل
منه لقمة كبيرة سائفة . وهكذا تشكل دوغماتية جديدة تعارض بدورها الأصول
الجديدة . فبعد أن قاوم الخطاب الأدبي الوجودية لمدة طويلة اتخذ منها عقيدته التي
ظلت منغلقة عن الاتجاه البنيوي في الستينات . والآن لقد أمست البنيوية بدورها
نص عقيدة تغذي النقد والجامعة . وأمل ألا يؤول غولدمان إلى نفس المصير، وألا
يصبح (مثل بطاي وأرطو Artaud اللذين يقرأ كل منهما بطريقة خاطئة تقريباً) أداة
لدوغماتية ما .

فإذا كان الفلاسفة قد أعربوا فوراً عن صلاية أقل حدة، فليس فحسب لكون
غولدمان كان قد نشر كتاباً حول «كانط»، بل لأن الفلسفة الفرنسية كانت قد
حققت تلك الثورة الثقافية التي انتشلتها من الغباوة القائمة على العقلانية، ومن
الوضعية البدائية والشوفينية الديكارتية، لأن سارتر ولفيقر Lefaeuve وباشلار،
وميرلو بونتي، وجان فاهل J. Wahl قد فتحوا جدران «المعبر» .

فهل من اللازم إذن أن نذكر بالدعم الذي خص به أفكار غولدمان كل من هنري غوهيه *H. Gouhier* (الذي أهدى إليه كتاب *الإله الخفي*) أو موريس دو غاندياك *M. de Gandillac* ؟ ثم بعدها بقليل سارتر الذي احتفى به في مجلته «الأزمة الحديثة» حيث نشر حولياته التي سيعمل على جمعها صاحبها فيما بعد في كتابه «بحوث جدلية» *Recherches dialectiques*.

لقد كانت الفلسفة أكثر استعداداً لتقبل مبدأ «رؤية العالم» لأنها كانت على خير من ذلك، كما أنها كانت تعلم أن جدلاً حريضاً كان قد نشأ خارج فرنسا منذ نصف القرن الماضي، وأن هذا الجدل كان يدور حول إمكانية تأويل ظواهر التعبير أو الرموز التي تكشف عن الحقيقة الإنسانية بواسطة شامل لا مدرك. فالافتراح الخجول اللامستساغ الذي تقدم به مارسيل موس *M. Mauss* حول منيع يعالج «الظاهرة الاجتماعية الشاملة» كان دون شك المحاولة الوحيدة التي عملت على مطابقة التفكير الفرنسي بتحليلات الشامل التي كان يمارسها على السواء كل من علم النفس التحليلي، واللسانيات. والنقد وعلم الأنثروبولوجيا.

فماذا يعني مفهوم «رؤية العالم» *La vision du monde* الذي يشكل الينبوغ المتجذر لتفكير غولدمان؟ ذلك أن الأمر يتعلق عنده بمفترض لم يقدم في موضوعه إلا إشارات متناثرة. ومع ذلك فإنه لا يمكن ادراك منهجه كاملاً دون اللجوء إلى تلك الفكرة التي تلتقي - عبر لوكاش - بكل من سيمل *Simmel* وفيرر *Weber* ودلثي *Dilthey* على الخصوص.

وعليه فإن شيئاً ما يسمى من خلالنا إلى إعطاء معنى لما نعرب عنه في نطاق «فوضى الغيمة» / السديمية (L'anarchie du clair - obscur) للحياة اليومية والتعبير الرمزي. فخطابنا المتقطع ينلمج في خطاب أوسع يملأ حيز الزمان والمكان الذي ننتمي إليه. وكلامي مهما كان غامضاً أو غير واضح، فإنه ينعكس وجهاً من الحقيقة التي تتجاوزني، ولكنها تشمل مع ذلك كل الكائنات المعاصرة، وكل الإمكانيات الرمزية لحبة ما. وبالتالي فإني لا أكشف إلا عما أستطيع التعبير عنه في نطاق تاريخي. ولا أنجز إلا ما يمكن أن ينجزه هذا «النحن» الواسع جداً والذي لا أستطيع أن أخذ عنه أي تصور.

إن الـ «أفكر» تظهر وتخفي في نفس الوقت هذا «النحن» الذي لا تقدم عنه

حصيللة «الأنوات» الخاصة به إلا صورة واهنة رغم أن المجمع لا يمكن أن يوجد على الإطلاق بدون تلك «الأنوات». أما الـ «أفكر» الديكارتي فإنه يعود بنا إلى حالة لا شخصية لإلّاه مفكر يتمثل في عالم يخضع نظامه لقوانين الآلية. ومع ذلك فإن هناك شيئاً ما يتعذر اختزاله في تنوع أشكال الكائن ولا يمكن للفكر أن يدعه أو ينقصه بحيث سينحصر قلقه «فلاسفة عصر الأنوار» في مراعاة العنصر الذي لا يمكنه قهره والذي يدرك العقل نفسه محلاً لإياه أن يتمكن من تسميته. ومن ثم فإنه سيعهد إلى «كانط» مهمة سبر دلالاته في كتابه «نقد ملكة الحكم» La critique de Jugement.

وبما لا شك فيه أن «كانط» لا يرتبط إلا بموضوع التخيل والذي يلاحظ لا اختزالته في قواعد ذوقية وفي تصور فكري لماهية الجمال. وهو بذلك يواجه ميدان الابداع حيث تبدو جميع أشكال الترميز الواضحة مسندة إلى تصور خفي سيتعذر علينا دوماً تعريفه دون أن نتغل عن الإشارة إلى إمكانيته. وعليه فإن الرمزي Le Symbolique (الذي يشكل التعبير الفني أحد مظاهره) يبدو كأنه يُحيلنا على فكرة دون أن تبرز هذه الفكرة. لذلك فإن الأشياء تظهر «كما لو» أن الرموز تشير إلى نظام أو تماسك ليس بإمكاننا أن نقدم عنها إلا صورة وهمية، إلى درجة أن النتاجات الرديئة، وحدها، ترجع إلى الخلاصة التي تستوفيها Intellectualisation والتمثل الفكري التي يُوجزها. في حين أن النتاجات الثرية والظواهر الخيالية الكبرى تعمل على تسامي الإدراك وربما العقل.

إن هذه الجدلية، اللامنحزة عند كانط، لا تحاول أن تُهمل الخيال في الوجود فمحب، ولا أن تمنح للابداع الفني، عن طريق ذلك، ميزة لن تتمكن الرومانسية - وصولاً إلى السريالية - من استنفاد حقلها إطلائاً، ولكنها ترجع تنوع العناصر، المتناثرة ظاهرياً في «فوضى الواضح المعتم» إلى كل Totalité شامل. فهذا الكل التماسك يأخذ عند الشاب هيغل دلالة مدهشة من خلال «مصطلحي» روح الشعب Volksgeist و«روح الزمن» Zeitgeist.

ويكتسى مجموع الظواهر التجريبية الإنسانية والتنوع الحقيقي للرموز معنى كلما عدنا إلى كل سابق عليها إن لم يكن في الزمان، فعل الأقل في مستوى الإدراك الذهني aperception الذي يقدم صورة عن هذا التناثر. أما «لحظات الصيرورة»

(«روح الشعب اليهودي»، «روح الشعب اليوناني»، «روح روما الخ...») فهي طرق عديدة لتشخيص المطلق في شكل أفعال أو رموز: فلا بد لهذا المطلق (الذي لا يمكن له أن يظل في حالة مطلق و «روح جميلة») أن يتجسد Sematéraliser، وأن يأخذ معنى خاصاً في كل مرة يشخص فيها، إذ أن هذا التحديد هو أساس الشمولية بالنسبة للأفراد الذين يسكنون هذه الناحية المحدودة الكائن.

ولسوف يمتزج مبدأ صورة توحى بنظام تصوري لا مدرك بمبدأ جملة منلاحة بفترة تاريخية بعد ماركس: وهذا يعني أن تهمز التصورات الثقافية، والأخلاقية، والدينية، والجمالية، في نسج الحياة الجماعية يحتم علينا أن نبز بصرامة الفروق القائمة بين مواطن انتساب هذه التجذرات إلى لحمة الحياة الحقيقية. أما أن يرسم مجتمع أو حضارة الأشكال الوحيدة التي تكون ميدان تجربتها الممكنة، (مع أن الحياة أو التعبير لا يشملان أبداً هذا الحقل الذي هو دائماً أكثر اتساعاً من التجربة الجزئية للأفراد) فهذا يفرض أيضاً - في المجتمعات الصناعية الحديثة التي يسودها انقسام قوي للعمل الاجتماعي يؤدي إلى انشقاق مجموعات كبيرة (من الطبقات) - اختلافاً يرتبط بـ «رؤى للعالم» تنفصل عن طريق اندماج هذه المجموعات في ممارسة اقتصادية أو اجتماعية.

لنصرف نظرنا عن لا إنجازية فكر ماركس وعن نتائج الدوغماتية: الردع الوضعي، الثراء الفكري لأفراد يعتقدون أنهم وجدوا حلاً يفسر كل أحداث العالم. فهذا الافتقار لا يتجشأ شيئاً. وإنما يأتي التجديد من جهة أخرى: فتصور «الرؤية للعالم» قد نشأ في الحقيقة على يد «دلتش»⁽¹⁾ من منظور تأمل لا يرتبط قط بالبحث عن مواطن انتساب المعرفة في لحمة الحياة الحقيقية، وإنما في مناحي الكينونة المولدة لمجموعات روحانية شاملة. والواقع أن هذا التجذر سيمثل عمله، قبلاً، في فكر «سيمبل» و «لوكاش» و «برنار جرويتزن» B. Groethuysen. فهذا الأخير يقرن مفهوم «رؤية العالم» بمفهوم ممارسة (براكسيس) اقتصادية لأنه يرى في ذلك التجذر سبب التباين بالذات الذي نستطيع أن نثبت فيه بين «تصور بورجوازي للعالم» وبين الصور التقليدية للإنسان. ويكيفية أكثر دقة من لوكاش - الذي خاض ميكراً وياندفاع جنوبي المناقشات الإيديولوجية التي شملت ماركسية العشرينات والخمسينات، والذي تمجّد خاصة عن كل جدلية منذ كتاب «التاريخ

والوعي الطبقي» - فإن جرويتزين يحدد «الرؤية للعالم» عبر التحقيق اللامتوقع دائماً للظواهر التي تشع كتحقق وراثي وديناميكي يولد تماسكه كنسبة ثابتة للعقل الإنساني لا كمجرد محتوى تجريدي ناشئ عن التعريف الإيديولوجي والتعسفي لما يلزم أن تكون عليه» مرحلة أو طبقة.

فالتحليلات الرائعة لسيمبل (الذي لا يترجم دوماً في فرنسا، ولكنه ينهب في الغالب) وكذا تحليلات جرويتزين، ولوسيان غولدمان نحاول أن نقف من جديد على النسيج اللامتكامل للحياة والرموز الخيالية عبر تنوع الظواهر بعد أن تهدف من وراء ذلك إلى خلق رابطة لا يمكن لها أن تكون ميكانيكية أو ما بكل بساطة، في حالة تماس بين الحجج الاقتصادية والمفاهيم التعبيرية. فهذا تيار من التأمل والتحليل كان قد أعطى مثلاً عنه «ميشيل فوكو» في كتابه «الكلمات والأشياء» مع أنه لا يحرص إلا قليلاً على تحديد التجذر الوجودي للمجموعات التي يصفها⁽³⁾.

ومهما كان الارتباط العاطفي لغولدمان بلوكاش الثلاثينات والخمسينات، فإنه لا يرتبط إلا بهذا التيار اللادوغماتي، وبالتالي فإن ثراء التحليلات في «الآله الخفي» هي أقل ما تراعي الرواية الرسمية لفكر لوكاش في تلك المرحلة بقدر ما هي تراعي انتاجات التي جاءت قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى وقبل ستالينية «السنوات الحرقاء» وعلى الخصوص جميع نصوص مناقشاته مع أرنست بلوخ E. Bloch، بل وأهم من ذلك، آخر الأبحاث والكراسات الخاصة التي نشرت اليوم في إيطاليا - والتي لا يمكن لغولدمان أن يعلم عنها شيئاً.

وهكذا فإن الأمر يتعلق بجدلية ذات أزمنة ثلاثة، أو إذا شئنا جدلية ثلاثية التسلسل:

- تسلسل يدرج الوعي الحقيقي للكاتب والرموز التي يعبر عنها في إطار «نحن» خاص به يتعدى فهمه وإدراكه، كما يدرج وعياً أكثر اتساعاً يشمل جملة منظورات أو إمكانات حقبة أو طبقة ما.

- تسلسل يسعى إلى تحديد مفهوم لماسك هذه الجملة التي لا يمكن أن ترد إلى فرضيات أولية خاصة بالأفراد أو الجماعات، والتي ليست إلا «إيديولوجيات» بالقياس إلى الوعي الجماعي.

- تسلسل يحاول أن يربط مجموع الظواهر الخيالية ببنية خفية بالنسبة للكاتب ومعاصريه، بنية لا نستطيع تلمسها إلا بـ «تقاعد» التاريخ، ما دعنا نجد أنفسنا أمام الانتاجات الأدبية التي ترجع الى الماضي كما هو الشأن بالنسبة لموقف علماء الانثروبولوجيا أمام المجتمعات الممجية .

لا شيء من هذا كله يذكر بالتاريخ الأدبي التقليدي الذي يجعل الفرد وسيلته وغايته، وكذا البنيوية التي أصبحت رسمية اليوم، التي، لكي ترتبط بالمجموعات الشكلية للصور الخاصة، تخفي العلائق الحقيقية المفروضة أو الضوابط الأساسية للإنسان (فلم نعد نتحدث عن امروس ولا عن الجسمانية في البنيات الأولية «للغربة» ولا عن مصداقية الأساطير في «التيلوجيات»^(١) . فإذا كان غولدمان يبدو في الغالب محاصراً بين الإيديولوجيا الأكاديمية للتاريخ الأدبي والدوغماتية البنيائية الجديدة، فهذا شيء لا يمكن نفيه . وإذا كان أيضاً محاصراً بين الماركسية المفتوحة والماركسية الايديولوجية ، فإن ذلك يتجلى بوضوح، إذ أن أبحاثه الأخيرة تشير، كما هو الأمر بالنسبة لأحدثه، إلى أنه يبحث عن طريق آخر .

وعلى الأقل، فإن فكرة «رؤية العالم» هذه تظل الأرضية الصلبة لثامله والجزء الهام من تأخيريه . فمن هذا المنطلق وحده كان يحاول، أمام هذه الضامين التي تدبها تحليلات جد تجريدية . أن يتندي إلى ممارسة للابداع (ويبقى ذلك مبدأ السوسيولوجية الفن) في نطاق حراسة لممارسة المجموعات . فطوراً تتغلب لديه الكانطية التي تحول هذه الرؤية للعالم إلى مجرد شيء «ما قبلي» ، وطوراً آخر ترسم، بعد أن تشطب المفهوم ذاته، مخطط بحث تركيبى بطريقة مجزأة . ولكن نواة الفكر تأخذ الغلبة في كل مرة لنقف من جديد على سيقى التصور .

سيقال أن الأمر يتعلق بفكر لا إنجازي . لكن أي فكر لا يبدو كذلك بظل فكراً إلى آخر المطاف دون أن يصبح ايديولوجية؟ إن سوسيولوجية الأدب عند غولدمان ليست فحسب وصفاً أو نقلاً لالفاظ واضحة أو رمزية ضمن خطاب آخر، خطاب تجريدي، ولكنها البحث الصعب الذي يرمي إلى مواجهة ذلك التباين المتباعد دوماً عن تجليده يصاغ وراء الأفكار المعبر عنها قصد اثبات هويته .

الهوامش

- (1) *Le monde de l'esprit*. trad Française. Aubier (1)
Origine de l'esprit bourgeois en France 1, Gallimard (Introduction ou Vol 11 - non-sédait - (2)
in *Cause commune*, Avril.1937)

أصل الفكر البورجوازي في فرنسا - 1، غاليمار (مدخل للمجلد الثاني الذي لم يترجم - مجلة
كوزيمون ابريل 1973.

(3) كما يوضح ذلك أ. خديز في كتابه الرائع حول «فوكو» (المنشورات الجامعية) ولو أن هذا الأخير
كان قد انعمك هير طرفة «جيدة» عميقة في مناقضة مفهوم الرؤية للعالم التي يتم فصل حروفها
فكرة.

A. Guédez, Foucault (éditions universitaires)

تعريف سوسولوجي للرواية

جانيف مويو
ترجمة رشيد بنحدو

(هذه ترجمة لنص نظري يعرف «الرواية» من زاوية سوسولوجية، أعدته ج. مويو، ضمن مشروع إصدار قاموس خاص بمصطلحات النقد السوسولوجي للأدب، تحت إشراف لوسيان غولدمان. وقد صدر النص في عدد خاص من مجلة «مركز سوسولوجية الأدب» التابع لجامعة بروكسيل، بمناسبة الذكرى الثانية لوفاة غولدمان، مؤسس المركز، تحت عنوان: «لوسيان غولدمان وسوسولوجية الأدب»، (منشورات جامعة بروكسيل، 1975).

ر. ب.

تعرض كل دراسة سوسولوجية للرواية مشكلة مبدئية، وهي تعريف هذا الجنس الأدبي، المتعدد الأشكال، الدائم التحول، والذي لا تضبطه قواعد ثابتة. بل يبدو أن أغلب كتب التاريخ الأدبي أو النقد الأدبي لا تتعرض لهذه المشكلة، بحيث لا تقدم للباحث السوسولوجي سوى مجموعة متفرقة من المعلومات أو الخلاصات وليس برنامجاً متماسكاً من الأبحاث.

ولعل أول اقتراح، يلامس الدقة، لحل مشكلة التعريف هذه، هو الذي يقدمه H. Coulet⁽¹⁾ وينص على اعتماد الاستعمال العادي لكلمة «رواية» وعلى محاولة تحديد الخصائص المشتركة بين كل الأعمال التي تندرج عامة تحت التسمية الفرنسية: «romans».

يقترح «كولي» المقاييس التالية لتعريف الرواية :

- عمل نثري .
- جنس ليس له شكل معين سلفاً .
- لا يعكس سوى المللوس .
- يعتمد على الخيال .
- حكاية (مجموعة أحداث متسلسلة في الزمن) .
- سرد (يفترض رادياً) .

رغم كون هذه الخصائص أكيدة في العمل الروائي ، فإنها تنقسم ببعض العمومية ، بل ولا يجمع بينها ناظم منهجي يسمح بتقديم دلالة نظرية لكلمة «رواية» . إنها مقاييس تغفل الأساس في الرواية .

ويحاول «كولي» تنظيم هذا الخلط فيلجأ إلى تلك الطريقة التقليدية التي تقسم الرواية إلى أحقاب والمجاهات . ولا يتعرض لمشكلة الدلالة إلا عند تناوله لكل دراسة مستقلة عن المجموع . ثم يقر في الأخير بكون «المحركات العميقة» لتطور الجنس الروائي ليست أدبية . لكنه ، عوض أن يقدم بعض الفرضيات عن هذه المحركات ، يقترح تفسيراً يعتمد على الأصول والمؤثرات المضادة .

وهناك مسمى آخر يحاول تعريف الرواية ، وينص على اجتزاء مجموعات روائية ذات أشكال محددة وترابط داخلي من ضمن مجموعة من الأعمال غير محددة الأشكال تسمى «روايات» . ويتم هذا المسمى بالسهولة حين يتعلق الأمر بجنسيات أدبية (sous - genres) ذات صبغة نعتية وثانوية ، مثل «الرواية السوداء» أو «الرواية البوليسية» .

لكن الأعمال الرائعة تأتي دائماً ، فيها يبدو ، كل المحاولات التصنيفية . ولذلك ، فإن جدة كتاب لوكاش الشاب «نظرية الرواية» (1920) - وهي جدة ما تزال معاصرة - تكمن بالذات في إثباته انتهاء أعمال جد متباعدة في الزمن والمكان ، مثل «Don Quichotte» و «Wilhelm Meister» و «L'Education Sentimentale» أو «Oblomov» ، إلى نفس البنية الدلالية ، وذلك باعتماده على أهم تحليلات هيجل وتطويره لها .

ومع ذلك، فالكتاب ليس موسيولوجيا. ولعل أهم للأنخذ عليه الطابع القبل لتعريفاته، ومنحله التجريدي العام، وتعسفه في اختيار الأمثلة. وهذا بالذات مع دفع لوكاش إلى ممارسة نقد ذاتي في مقدمة استدلالية لكتابه هذا سنة 1962.

وبإمكان القارئ الفرنسي أن يدرك هذا التعسف، خاصة وأنه غير متعود عليه. بيد أنه لن يدرك ذلك التعسف الواضح الذي يشمل تراثه الخاص. فهو سيندهش لكون كتاب مثل هذا حول الرواية لا يتعرض لـ Mme de la Fayette وروسو، وستاندال، وبروست.

لكن، وبما أنه لا يمكن لكتاب واحد أن يستوفي كل امكانيات البحث التي يقدمها، فإنه يحق أن نتساءل: هل يساعد تعريف لوكاش على فهم أجود النصوص الروائية التي لا يتحدث عنها، إن بإدماجها في نسقه التحليلي أو إبقائها خارجة؟ الجواب إيجابي في حالة كون الدراسات العينية قد أنجزت: فرواية «Le Rouge et Noir» تعد النموذج الروائي القح وفق التصور اللوكاشي. أما أعمال مالرو والروائية فهي تتكون من روايات مثل «La Condition Humaine» ومن نصوص تنتمي جزئياً إلى بنيات مختلفة، مثل «Le Temps du Mépris» الذي ينزع إلى الملحمة، و«Les Noyers de L'Altenburg» الذي ينزع إلى المقالة⁽²⁾. لكن هذه الدراسات ما تزال قليلة. كما أن التعسف في اختيار الأمثلة ما يزال حاصلاً: فمشكلة بلزاك الأساسية، مثلاً، لم توضح بعد من زاوية تحليل لوكاشية! لذلك، وانطلاقاً من تعريف نظري للجنس الروائي، ينبغي وضع برنامج للبحث الموسيولوجي يتكفل بتحديد مناطق الانتماء، واللائق، والحوار (أي تحديد مدى انتماء نص ما إلى الجنس الروائي أو عدم انتمائه إليه أو مجاورته له)، إذ من شأن هذا البرنامج أن يجيب على السؤال التالي: لماذا تدرج، على في نفس الحانة، أجناس متميزة جوهرياً، ولكنها مترابطة تاريخياً ومنطقياً؟ ولعل تعريف لوكاش للرواية يساعد على تصور الخطوط الكبرى لمثل هذا البرنامج.

تعد الرواية، مثل الملحمة والقصة القصيرة، جنساً ملحماً يصور، في آن واحد، أقداراً بشرية وكذا المحيط الاجتماعي والطبيعي الذي تحدث فيه هذه الأقدار. لكنها، كالمحمة، تختلف مع القصة القصيرة في كونها تنزع إلى تصوير الحياة تصويراً كلياً (une représentation totale) ولا تكفي بالتقاط أحد جوانبها

وعزله إراديًا، باعتباره ظاهرة غريبة أو نادرة. غير أن كلية الرواية هي كلية مصدوعة، وتحققها بعد أمرًا وهميًا، بينما تصور الملحمة علمًا يكون فيه البطل والمجتمع، والناس والأشياء، والحياة ومعناها، في علاقة وفاق مبدئية. ففي الرواية، يصبح البطل فردًا، والقدر البشري سيرة حياة. أما المجتمع، فيتحول إلى خلفية سوسيولوجية. كما أن الأشياء تصبح مجرد إطار أو آنية منزلية، فتفقد بذلك علاقتها المباشرة بالحياة الإنسانية.

ولئن كانت هناك وحدة نسبية ما تزال تربط هذا البطل الجديد بالمجتمع - إذ لا تكون أية حكاية ممكنة بدونها - فإنها وحدة تدهور (dégradation) وضباع للمعنى، بالمقارنة مع الدلالة الكاملة والثابتة للملحمة. لذلك، يتعارض هذا البطل مع الشخصيات المحيطة به في كونه يحس، عمقًا، بهذا الضياع، ضياع معنى الحياة، وفي كونه يسعى إلى البحث عن هذا المعنى، ما دام يرفض القيم العرفية التي بها يرضى الآخرون. لكن هذا البحث، في عالم الأعراف، يتخذ بالضرورة شكل الوهم. أما البطل، الباحث عن قيم لا اسم لها ولا واقع، فيبدو وكأنه شخصية مجنونة أو «اشكالية»: مجرم أو عاين أو أحمق.

إن الطابع التجريدي لهذا البحث (بالمعنى الألماني لكلمة «تجريدي»، أي «منفصل») تؤكد عليه ظاهرة السخرية التي تلازم كل رواية مهمة، والتي تتمثل، في آن واحد، في بلادة الحياة وفي حماقة الصراع المستحيل. فلا وجود لحقيقة نهائية أو لحل للمعضلات: إن البطل يدرك نفاذة محاولته، لكن دون أن ينفي عنها كل قيمة. لقد كانت محاولة بدون هدف. لكنها في حد ذاتها، محاولة كان يجدر القيام بها. فسواء انتهت الرواية بخضوع شجاع للبطل كما في «Wilhelm Meister»، أو لقي البطل حتفه أو سعى إليه في نهاية تيهانه كما في «دون كيشوت» و«الأحمر والأسود»، فإن الرواية لا تكون أبدًا مجرد معاناة للاخفاق أو إثبات للاحباط، ذلك لأن أحداث الرواية، وكذا زمن وقوعها، قد كشف أيضاً عن الواقع المتعدد للكون، وعن خصوصية الحياة الباطنية. فالرواية، في رأي لوكاش جنس أدبي دياليكتيكي، أي تتحقق فيه جدلية «نعم» و«لا».

ويمكن ادراك تشابه الرواية، وكذا تعارضها الجوهرى، مع نوع من الأدب «الروائي» الذي يلاحظها كالظل، مثل روايات القروسية المتأخرة التي يتم بها

Don Quichotte والروايات البطولية التي تستمتع بها Mme de Sévigné في حياة ولذة، وكذا «روايات الوصائف» التي يتحدث عنها «ستاندال»، وتلك التي تقرأها في الدير «إيما بوفاري» الياقة، والروايات المصورة وأشكال أخرى من «الكينش» الراهن. فكل هذه «الروايات» تماثل في كونها تتضمن غالباً أبطالاً «إيجابيين» على القارئ، أن يتمسك نفسياتهم، وهي على أي حال تشترك فيما بينها في تقديم نهايات تطمئن القارئ على نظام العالم.

إن هذا النوع من الأدب، باعتباره توفيقاً رخيصاً بين المتطلبات الحديثة للرواية ذات البطل المفرد (العالم الداخلي، الحب إلخ...) وبين الانسجام الاجتماعي السعيد الذي تتطلبه الملحمة - هو أقدر من غيره على إشباع رغبات القارئ الاستهلاكية. لذلك فمن البديهي أن تكون له، وبغض النظر، السيطرة الكمية على الرواية كما سبق تعريفنا لها. بل أن الرواية تطورت في إطار علاقة «تجادلية» (Polémique) مع هذا النوع من الأدب الذي كشف عن وهمية وابتذالية الظاهرة الروائية. فتمخضت عن هذه العلاقة روايات رائعة كثيرة هي، صراحة وضمناً، «لا - روايات» (anti - romans) مثل دون كيشوت ومدام بوفاري ومنزل المواعيد (ألان روب كريبه).

كما توجد علاقة مماثلة من التشابه والتماثل بين الرواية من جهة، وبين الأدب ذي الالهام الرومانسي، الذي يمكن أن يأخذ شكل الشعر الغنائي والمسرحية، بل كذلك، وفي الخصائص الخارجية، شكل الرواية من جهة ثانية. وهكذا تتفق الرؤية الرومانسية للعالم مع الرواية في كونها تقابل بلادة الحياة العرفية بطموحات وحياة البطل الداخلية، باعتباره بطلاً متميزاً عن الأبطال الآخرين. لكن هذه الرؤية تعوزها خاصيتان جوهريتان في الرواية: أولاً الوعي بأن هذا التمييز نسبي لا غير، وبأن البطل يتأثر في ذات كيانته بالواقع المحيط به، إن طوعاً أو كرهاً. (ومع ذلك، فمن أجل هذا الرجل، الذي اعتبرته متميزاً عن باقي الرجال تميزاً شديداً، أجلفني مثل سائر النساء جد متميزة عنهم)، من رواية «Princesse de Clèves» وثانيتها السخرية التي يتسم بها جنون البطل ولا تكييفه.

إن دون كيشوت، بالنسبة للرومانسية، بطل إيجابي، كما أن القيمة كلها تكمن في البطل وفي «إخفافه الرائع». أما الرواية، فهي تصارع، عبثاً ولكن حتى

النهاية، من أجل ملاقة مستحيلة للقيمة وللواقع، دون أن تتخل عن أي من المطالبين. إن الأدب الرومانسي، رغم كون استهلاكه المباشر ضعيفاً بالقياس إلى رواج الأدب «الروائي»، هو أكثر استهلاكاً من الرواية، ذلك لأن تشاؤم صورته عن الحياة لا يضر، على الأقل، فإمكانية القارئ في تقمص نفسية البطل، كما أن الحكم الأخلاقي الذي يستخلص منه لا يكتنفه أي تناقض.

إن الرواية جنس محدود الاستهلاك، ذو شكل مفارق، وروائعه لم تحظ غالباً بالاعتراف إلا متأخراً، أو من خلال أنواع كثيرة من سوء الفهم. لكنها قاومت بحسبوية عجبية اختيارات الزمن والتغير التاريخي. لذلك، فالرواية تأتي كل التاوريلات السوسيولوجية السهلة، لكن بشرط أن ترفض ذلك الإغراء الذي يمثل شكلها بالذات، وهو تأويلها على مستوى المضمون والتفاصيل.

إن الرواية، باعتبارها سيرة ووقائع، تنطوي بالضرورة على تصوير «واقعي» للمجتمع، الذي هو مجرد عنصر ولا يكتمل معناه إلا بالنسبة للمجموع. لذلك، فكل دراسة له في حد ذاته توقع في ذلك الوهم الماركسي المزعوم، أو الوضعي، وهو العمل - الانعكاس، حيث أن الخلاصة «السوسيولوجية» الوحيدة التي تفضي إليها مثل هذه الدراسة هي، إن كثيراً أو قليلاً، مشكلة العمل الروائي الأمنية للواقع الاجتماعي.

إن لو كاش نفسه، بعد أن أصبح ماركسياً وعاد إلى ممارسة النقد الأدبي في فترة الجليد الستاليني، لم يتفاد دائماً هذا النوع من التأويل. فدراساته عن «الرواية التاريخية» وعن بلزاك والواقعية التقليدية لم تستطع تطوير سوسيولوجية الرواية بشكل حاسم، رغم انطوائها في الغالب على آراء عميقة.

ولكن كتاباً آخر، لا ينتمي إلى السوسيولوجيا مباشرة - *Mensonge romantique et vérité romanesque* لـ René Girard (منشورات Grasset) - هو الذي أضاف لسوسيولوجية الرواية. وأول هذه العناصر هو مقولة «الوساطة» (médiation) - الأساسية: يعتقد «جيرار» أن الحقيقة التي تكشف عنها الرواية هي أن كل رغبة تعني محاكاة رغبة الآخر ومحاولة تقمص نفسية الآخر. وهكذا، وضمن بنية «مثلية»، يبدو الآخر وكأنه وسيط بين الفرد وموضوع رغبته. فيكون Amadis مثلاً وسيطاً بين دون كيشوت والمغامرة، مثلاً يكون العاشق في «الزواج الأبدي»،

لـ ديستوفسكي، وسيطاً بين الزوج الغيور والمرأة. أما الوهم الخاطيء الذي يسميه «جيرار» وعياً رومانسياً، فهو يجهل هذه السيرة، لاعتقاده بأنه يرغب بطريقة مباشرة، ولاعتقاده بأنه مستقل، فتكون الرواية كاشفة لوجهه.

وتتمثل ثاني إضافة جوهرية، قدمها كتاب R. Girard في مسار الرواية التاريخي - في اتصاف الرغبة الموسطة (le désir médiatisé) بالتطور. فحين يكون الوسيط بعيداً بما فيه الكفاية (فرسان دون كيشوت ونايليون عند (Julien Sorel) فإن المحاكاة لا تترك باعتبارها منافسة مباشرة، بل أن البطل يمكنه حيازة كيان الوسيط، على مستوى التخيل، والسعي بدون كبير قلق حتى يتم انجلاء الوهم نهائياً. لكن الوسطاء البعيدين (الملك، النبلاء إلخ...) فقدوا من فعاليتهم في المجتمع الحديث، وذلك مع الاندثار التدريجي للقيم الفيودالية العتيقة. فكل فرد يصبح وسيطاً بالنسبة لكل فرد آخر. وفي رأي بروسست أن التنفعية Le snobisme خير ما يمثل هذه المحاكاة المتبادلة والمنافسة الهائلة، التي يمانها الأبطال وسط قلق متزايد.

ويعتبر لوسيان غولدمان⁽³⁾ أول من قدم فرضيات ذات طابع سوسولوجي صريح حول الرواية وذلك انطلاقاً من آراء لوكاش وجيرار. فهو يلاحظ أولاً أن تحليلاتها متفارية أساساً. ثم ينطلق من هذه التحليلات ليصف الرواية بأنها قصة بحث عن قيم أصيلة بصيغة متدهورة، وفي مجتمع متدهور. ويتجل هذا التدهور أساساً، وبخصوص البطل، في الوساطة، وفي اختزال القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، ثم اندثارها باعتبارها حقائق أكيدة⁽⁴⁾. والحال أن هناك «ثمائلاً مطلقاً» بين هذه البنية وبنية الحياة اليومية في المجتمع البورجوازي. ففي هذا المجتمع، يكون انتاج الأشياء أو الأدوات (objects) باعتبار صفاتها الخاصة وعلاقتها مع الحاجيات الإنسانية (أو قيمتها الاستعمالية - كما يقول الاقتصاديون) - يكون خاضعاً لقوانين السوق ولسيطرة القيمة التبادلية: فالهدف الأساسي من الشيء المنتج هو كونه سلعة قابلة للبيع، مثلاً أن الاعتبار الأول في الشيء المستهلك هو كونه سلعة قابلة للشراء.

وهكذا، تطغى وساطة المال الكلية بين كل فرد وكل ما يتجه عمله ورغبته من أشياء بحيث لا تظهر العلاقة المباشرة بين الأفراد والأشياء بمظهرها الخالص البريء.

إلا خلصة، أي في شكل حضور- غياب، أو في شكل لب خافت يخفق بين الخشب والرماد، حسب إحدى الاستعارات البلاغية. وهذا بالذات ما يميز القيم الأصلية في الرواية. أما البطل الذي يسعى باحثاً عن هذه القيم، فهو عبثاً يحاول الافلات من قانون الوساطة الكلي.

ويضاف إلى هذا التماثل بين بنية الرواية، وبين أحد المظاهر الجوهرية للبنية الاجتماعية - الاقتصادية الرأسمالية، تطابق آخر، ولكنه تاريخي، بين تطور البنيتين. وبالفعل، فإن الرواية ذات البنية الجغرافية تتطابق مع فترة الرأسمالية الليبرالية، حيث ما تزال أهمية الفرد في اتساع شامل، وذلك رغم كل التحديدات التي تفرضها عليه الأعراف المكتوبة وغير المكتوبة للمجتمع البورجوازي الذي خلقه. وفي هذا النمط الروائي بالذات، الذي يسود القرن التاسع عشر، تكون استقلالية البطل النسبية مهددة أكثر فأكثر، في نفس الوقت الذي تتطور فيه الرأسمالية نحو شكلها الاحتكاري والامبريالي، هذا الشكل الذي تتناقض فيه امكانيات المبادرة الفردية.

وفي بداية القرن العشرين، عرفت الرواية أكبر أزماتها، التي أثرت أساساً في مظهرها الجغرافي. ويميز غولدمان بين مرحلتين في هذه الأزمة (دون أن ينكر طبعاً تعقداتها في الزمن)، حيث تكون المرحلة الأولى موسومة بمحاولات تستهدف إعادة التماسك للفرد، وذلك يربطه بوحدة مشتركة تتجاوزها (أسرة، جماعة لثورية، أمة...). وتتطابق هذه المرحلة مع أزمة الرأسمالية الشاملة، ومع أثر الإيديولوجيات الاشتراكية على المجتمعات الرأسمالية الغربية. (مثلاً: الرواية الاجتماعية في أمريكا خلال الثلاثينات، وروايات مالرو...).

أما المرحلة الثانية، التي دثتها أعمال جويس وكافكا، والتي امتدت إلى موجة «الرواية الجديدة» الفرنسية في الخمسينات، مروراً بروايات سارتر وكامو فهي مرحلة الاندثار التدريجي للشخصية الروائية التي فقدت، بالتوالي، اسمها (مختزلاً إلى حرفة الأول)، كما فقدت هويتها، ووجدتها، بل وتأكدها من وجودها.

وبالترايط مع «القصة»، فإن البحث، الذي كان يطبع الرواية، يتعرض لعملية انحلال مزدوجة: انحلال الحدث والفعل، حيث تتكرر هذه العملية في رتبة عبثية تارة، أو هي ربما لا تحدث تارة أخرى. وانحلال المعنى، الذي يبقى

أول الأمر في حالة نقصان تستثير الحنين والقلق (مثال ذلك: «Le Château» لكافكا و «La Nausée» لسارتر)، ثم يخفي بالذات تحت هذا الشكل، تاركاً المجال للمعاناة الصرفة. وهكذا، تتوارى جدلية الواقع والطموح الداخلي ليحل محلها - كما هو الشأن في - Alain Robbe Grillet - «La Jalousie» - عالم من الأشياء (لا فرق فيه بين الشخصيات والكراسي والدويبات الكثيرة الأرجل...)، أشياء لا يمكن تماماً الجزم بواقعيتها، ولم تعد تطرح بصدها مسألة المعنى.

وتوافق هذا التحول في الرواية الفترة التي تبتدىء بنهاية الحرب العالمية الثانية، والتي بدت فيها الرأسمالية وكأنها اكتسبت قدرات تنظم اقتصادي تصونها من الأزمات، ولا تتيح واقعاً امكانية أي تحول تاريخي. أما في الواقع، وفي الوعي الاجتماعي، فقد كانت قيم المبادرة والتماسك الفرديين تعوض أكثر فأكثر بقيم الامتثال والنظام (راجع: D. Riesmann) وتغيرات النظام التربوي بالولايات المتحدة). لقد كانت الرواية الجديدة تاريخاً بدون ذات فاعلة لعالم بدون تاريخ، عالم ربما تعرض لأولى هزاته باندلاع أزمة مايو الاجتماعية لسنة 1968 بفرنسا.

إن وجود هذه الترابطات والتطابقات يتيح تجاوز إثبات جازم، لكنه عادي، وهو أن هناك علاقة، على المستوى التاريخي، بين الرواية كجنس وبين نمو البورجوازية منذ النهضة. كما يتيح بروز أسئلة جديدة، لكنها أسئلة تشكل، هذه المرة، برنامج أبحاث سوسيولوجية ملموسة: بآية وساطات تحققت هذه التطابقات؟ أين تشكل هذا الجنس الأدبي الذي يفترض، في آن واحد، قبولاً نسبياً للقيم البورجوازية الجوهرية (الفرد وحرية)، وموقفاً انتقادياً وواضحاً من هذه القيم ذاتها؟

وبما أن هذا الشكل يفتقد، فيما يبدو، معادلاً مفهوماً جاهزاً (بخلاف أجناس أدبية أخرى مثل المأساة)، ولا تربطه بفتة اجتماعية خاصة علاقة بديهية - فقد اعتقد غولدمان، بخصوص هذه الحالة الدقيقة، بضرورة العدول عن مفهوم الجماعة - موضوع الابداع الأدبي والوعي الجماعي⁽⁵⁾. فقد بدا له أن تأثيرات التشيؤ⁽⁶⁾ (la réification) على الوعي الفردي والجماعي تسمح بحدوث أثر «انعكاسي»، أي نقل ما في الحياة اليومية من ظواهر اجتماعية - اقتصادية إلى الأدب نقلاً مباشراً. لكنه قلم فرضية التوسط بالتجربة الفردية للروائي، الذي

يواجه في صميم عمله تناقضاً بين الهدف المباشر للنص المنتج وبين عجزه عن انتاج هذا النص باعتباره غير سلعة. كما قدم فرضية وجود مجال للتصادي بشكله مسخّط بعض الطبقات الاجتماعية، وهو مسخّط كموني وانفعالي وغير مفهم.

ولعل الأبحاث الأولى التي أنجزت، من هذه الزاوية، حول الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر (*G. Mouilland J.L. Diaz* عن ستاندال، و *Fi Gaillard* عن الرواية الطبيعية) تسمح بتقديم فرضية أخرى. فهذه الأبحاث تكشف عن علاقة امتيازية بين مجالات تكون الروايات المدروسة وبين طبقة اجتماعية معينة، تلك التي لم تكتسب تسمية «المتقنين» إلا في نهاية القرن التاسع عشر، وإن كان ما - قبل - تاريخها موعلاً في القدم، وتاريخها يتبدى حقاً بالثلث الأول من القرن التاسع عشر. حينئذ تندخل مجموعة من الظواهر الحاسمة: تبدل سوق الكتاب، ظهور الجريدة، نهضة الجامعة، اتساع المهن الحرة، بداية الوضعية الحديثة للطالب...

وينسب أكثر (وهو تبسيط مشروع، نظراً لأهمية التحول)، يمكن القول بأن الكتاب، إلى ذلك الحين، كان بوصفهم أن يتكلموا من أجل (إلى ونياية عن) فئات اجتماعية لا علاقة لها مع وضعيتهم ككتاب، دون أن تؤثر هذه الوضعية على أنماط فكرهم المبدئية. فما دامت هناك طبقة اجتماعية، ذات أهمية وتميز، تختص أساساً بما يسميه *J.B. Say* «انتاج الخيرات غير المادية» - فإن الكتاب، مهما تكن علاقاتهم بفئات اجتماعية أخرى، يتحدون كذلك باتسائهم إلى هذه الطبقة. ومن ثم لا تعود وضعيتهم مجرد ميزة فردية، بل تكتسب بعداً أعم.

والحال أن هذه الوضعية تتضمن عناصر معارضة وانتقاد لا بدافع بصيرة استثنائية معزوة لملاوسه الفكر، بل بدافع موقف يحملها على الأعصر سريعة التأثير باستلاب المنتج وينفوذ المال، في نفس الوقت الذي يجلب عنها بعض الظواهر الأساسية في المجتمع الرأسمالي (لم تفهم مثلاً استغلال البروليتاريا ألا متأخراً، وعلى أثر التحركات العمالية). إنها وضعية لم تسمح بصياغة إيديولوجيا إيجابية غير الأيديولوجيا الليبرالية البورجوازية، ولكنها وضعية نمت داخل الليبرالية فكراً نقدياً، بحيث أن مواجهة مطالبات الليبرالية، بالاستقلال وتحقيق الذات، بالواقع اليومي للمجتمع تكشف عن تناقضاتها الداخلية.

ولعل الوعي بهذه القضية هو ما يشكل الوعي الجماعي للمثقفين. وهو بطبيعة الحال، مجرد وهي «يمكن» لا يتحقق بصرامة إلا في الرواية. يضاف إلى ذلك ما يتسم به المثقفون من تذبذب ايديولوجي ومن انجذاب إلى فئات اجتماعية أخرى، مثل تقلبهم بين فضلات الأرستقراطية والبورجوازية الجديدة إبان عودة الملكية البوربونية إلى الحكم (La Restauration) وبين البورجوازية المهيمنة والطبقة الكادحة في نهاية القرن التاسع عشر إلخ... لذلك، يجب إنجاز دراسات عينية، في كل حقبة، تستهدف تحديد الوضع الشامل، وضمته وضع الفئة الملهمة لكل رواية هامة. ودخل هذه الفئة، يمكن، في آن واحد، استجلاء الايديولوجيات المطابقة للفئات الاجتماعية الأخرى (فيئة ستاندال مثلاً تتضمن نماذج بشرية تعكس كل متغيرات الايديولوجيا الليبرالية البورجوازية والبورجوازية الصغيرة)، وكذا الطريقة المتميزة التي تعبر بها هذه الفئات عن مشاكلها الخاصة (مثل احتجاجها، في نفس بيئة ستاندال، ضد التسويق الحديث المعهد للجريدة والكتاب، والوعي النقدي الذاتي للكاتب «بائعاً للكتب»...).

إن هذه المظاهر تختلف من كاتب إلى آخر: فنسبة الاندماج الاجتماعي تتفاوت بين بلزاك وستاندال ولا تشترك بياضها سوى في ملامح بسيطة وهي على مستوى آخر، تختلف من حقبة إلى أخرى: فقد تغيرت الوضعية الاجتماعية للمثقفين تغيراً كاملاً بين حقبة بلزاك وستاندال وحقبة الكتاب الطبيعيين. ثم أن تكاثر الشبان المثقفين، خرمجي التعليم الثانوي لا يحترفون سوى وظائف ثانوية، بحيث يحكم عليهم بأن يحاولوا البروليتاريا مجاورة مهتدة - إن تكاثرهم يتعارض مع تلك الحياة الحماسية، الحافلة بالطموحات وامكانيات الفعلية والأوهام والخيالات القوية، التي هيأها النمو، في 1830، لـ «القدرات» المتخرجة من المعاهد الخاصة القليلة ومن كبريات المدارس الأولى. لذلك، فإن من شأن دراسة هذه التحولات أن تحدد تطور الجنس الروائي في سياقه الاجتماعي، وأن تؤكد أو تعدل فرضية كون الرواية تعبيراً نوعياً عن المثقفين.

ولعل الأشكال الجديدة للرواية تقدم مجالاً خصباً للأبحاث، وذلك بفضل ما نراكم اليوم من معطيات علم الاجتماع التجريبي، إلا أنه مجال لم يتم بعد استغلاله. فقد يساعد تعريف E. S. Sanguinetti للطبيعة، باعتبارها محاولة للانفلات من ظروف الصناعة الثقافية الحديثة - وهي محاولة ما تزال مؤقتة وغير

مجدية - قد يساعد على موضعة الرواية الجديدة بجانب التظاهرات المثيرة للرسم والمسرح، وعلى فهمها فهماً نقدياً: ألا يمثل سعي العمل الأدبي إلى أن يوجد في حد ذاته، وكذلك وعيه باخفاقه، الشكل الحديث للبحث الروائي؟

كما يمكن، في مجال آخر، التساؤل حول ظاهرة مثيرة في الخمسينات، وهي تواجد سلسلتين خاصتين بالروايات الجديدة وبأهم المطبوعات المناهضة للاستعمار، لدى مؤسسة للنشر ذات وعي وذات اختصاص محدد هي دار Minuit. فقد كانت منشورات هذه الدار، المحظورة رسمياً، تتداول صراحة بين أوساط ممزولة من المثقفين، فيما كانت الطبقات الاجتماعية الأخرى في لا مبالاة شاملة، والحكومات لا تراقب فعلاً سوى وسائل الإعلام التي قلما كانت تقدم مواقف المعارضة التذبذبة. لقد استطاع هذا العجز الجذري، وهذه الحرية الوهمية لفئة قليلة، لكن أساسية، من المثقفين، أن يشكلوا أرضية ملائمة لآخر تظاهرة كبرى عرفتها المفارقة الروائية، آخرها زمنياً باعتبار تاريخ كتابة هذا النص.

الهوامش

- (1) راجع Genevieve Mouilland: «سوسيولوجية روايات ستاندار» في *Revue Internationale des Sciences Sociales* أبريل 1968.
- (2) «مدخل للدراسة بنوعية لروايات مالرو»، في «*Pour une sociologie du roman*».
- (3) نفس المرجع.
- (4) نفس المرجع.
- (5) مجال إلى مقالات أخرى، أو إلى «*Histoire et conscience de classe*» الترجمة الفرنسية، منشورات Minuit.
- (6) نفس المرجع.

مفهوم النظرية إلى العالم وقيمتها في نظرية الأدب

ر. هيندلس

ترجمة: ع. بنعبد العالي

عندما كان (و. ديلتي) يحاول في مؤلف يدل عنوانه على مشروع صاحبه⁽¹⁾، اثبات الخصوصية الاستملوجية للعلوم الإنسانية، مستبعداً ميل الوضعية إلى معاملة هذه العلوم مثل الدراسات الفيزيائية الكيميائية، أوضح مفهوم النظرية إلى العالم، وقد خصه فيها بعد بمؤلف هام⁽²⁾. والحدود المرسومة لمقالنا هذا، تمنعنا من أن نناقش، على غرار، «مسألة الأساس الفلسفي للعلوم الإنسانية»⁽³⁾، بالإضافة إلى أن ذلك يخرج عن حدود اهتمامنا. وهناك مفكرون أكفاء مثل (ياسبرز)⁽⁴⁾ ولوكاش ولوسيان غولدمان الفوا كتيباً هامة حول هذا الموضوع أصبحت الآن عمدة في هذا المضمار. ونحن نرمي هنا مرمى متواضعاً باقتراح مساهمة حول هذا المفهوم الذي أبرز (ديلتي) أهميته، فهو يعتقد أن اللجوء إلى مفهوم النظرية إلى العالم من شأنه وحده أن يسمح «بتقصي الإنسان للواقع»⁽⁵⁾ وتفسير التاريخ والمجتمع من حيث أنها خطابان يحاول الباحث أن يجعلهما شفافين⁽⁶⁾. باستعمال هذا المفهوم ستتمكن من الكشف عن القواعد التي تخضع لها الإنتاجات البشرية واستظهار معناها الذي لا بد وأن يكون غنياً⁽⁷⁾. إن مفهوم النظرية إلى العالم يكشف عن وحدات داخل مجموعة ومن ثمة فهو يثبت وحدتها وتميزها.

وفي كتاب «مدخل إلى دراسة العلوم الإنسانية» يوضح ديلتي هذا المفهوم في معرض حديثه عن الأدب بشيء من التفصيل⁽⁸⁾. وهو يعتبر أن الأدب هو الموقع الجليل الذي تلتقي عنده عبقرية الفرد بروح الشعب، غير أنه لكي يثبت انسجام

هذا الكل يستعين بمقولة الحياة التي تسمح بانطباق الجزئي والفردى على الكلي والمجتمعي . ذلك أن الأساس الذي تقوم عليه النظرية السيكوسوسولوجية عند ديلتي (كما هو الشأن عند تين) يظل هو الفرد «الفرداني» الذي يتمتع بتفرد واستقلال ذاتي . صحيح أن مقولة الحياة هذه تضفي على موقف ديلتي طابعاً مثالياً، وهي توافق، من هذه الناحية مفهوم الشعب الذي تنبئ عليه نزعتة التاريخية . ومع ذلك فلإننا نرى أنه سبق إلى إدراك مفهوم الانسجام الذي يستعمله (لوسيان غولدمان) كي يثبت بدوره امكانية قيام «علاقة تربط الأدب بالمجتمع»⁽⁹⁾ غير أن (ديلتي) يلجأ من جهة أخرى على تناقض الموقف الذي يريد أن يقضي الأحكام الجمالية ويستعمل في نفس الوقت مفهوم النظرية إلى العالم.⁽¹⁰⁾ وهكذا فنحن نواجه الصعوبات الأساسية الثلاث التي يمر إليها استخدام هذا المفهوم : وأعني مسألة قيمته العلمية ثم صيغته الإجرائية وأخيراً اشكاليته الجمالية التي تبدو بالغة الأهمية خاصة عندما يتعلق الأمر بدراسة أعمال فنية وأدبية .

لا يشكل مفهوم النظرية إلى العالم عند ديلتي مفهوماً اجرائياً بل مكوناً فعالاً لما يعانيه الفرد ويميشه . ويناه على ذلك فهو يبدو من اختصاص علم النفس : إن كل كائن يرد على ما يتولد عن موقفه في المجتمع من مشاكل بواسطة نموذج يبينه بشكل تدريجي⁽¹¹⁾ . وحيث لا يبدو التحديد المجتمعي إلا عاملاً ثانوياً يضيف صبغة الوحدة على تنوع النظرات كما هي عند الأفراد . أما (كارل مابهايم) فهو يحدد المفهوم من خلال منظور استمولوجي أكثر وضوحاً ، وهو يوافق عنده المفهوم الكلي للايديولوجيا . وهكذا فالايديولوجيا بما هي كذلك تتخذ بعداً ضيقاً . ومن ثمة يقصد مابهايم إلى التفرقة بين النظرية إلى العالم والايديولوجيا فيوضح بذلك الالتباسات التي تقع فيها الماركسية حيث تتخذ نظرية الايديولوجيا - التي تعمل اليوم مدرسة التفسير على اغنائها - معاني متعددة . أما عند (ماكس فيسر) فالنموذج الذهني ، الذي يشترك مع النظرية إلى العالم في نقاط متعددة ، هو نموذج ونواجه بالواقع كي نقيس مدى ابتعاده عنه⁽¹²⁾ ونقيمه انطلاقاً من بعض العناصر التي نستقيها من الواقع ولكن ننتقيها بدلالة السؤال الذي يطرحه الباحث . إن المفكرين الثلاثة الذين أشرنا إليهم هنا يستعملون مفهوم النظرية والنموذج (أو المقولة) بمعاني مختلفة . ولكن معيار المعقولة الذي تقوم عليه منهجيتهم هو إثبات الكلية بمعناها الميجلي . إن النظرية إلى العالم ، سواء حددناها على أنها نموذج نفسي

أو تمثّل كلي جماعي، أو نموذج اجرائي تفترض دوماً وحسب أشكال متنوعة ضرورة تفسير سلوك الإنسان وانتاجاته باستخدام مفهوم الكلية *Totalité*، ونحن نجد تلك الضرورة نفسها في مختلف الدراسات التي قد تلجأ إلى استخدام مفهوم النظرية إلى العالم مثل علم النفس الجماعي (نشير هنا إلى أعمال كاردينر ومبكيل دوفرن حول «الشخصية الأساس»)، والانتروبولوجيا والتاريخ (كما يمارسه اتباع لوسيان فييفر وعلم الجمال (ب. ابراهام. ور. باستيد) الخ. ففي كل من هذه الحالات يتعلق الأمر باللجوء إلى فكرة (منظمة باستطاعتها القضاء على التعارضات الظاهرية مثل الفرد والمجتمع، الصورة والدلالة، السلوك والابداع الخيالي الخ) ومن منظورنا نحن يتعلق الأمر بالبحث عن منهج لدراسة الأدب بحيث لا نستبعد أحكام القيمة كما لو كانت بالضرورة أحكاماً «لا علمية».

ذلك أن ما يحول دون إقامة نظرية في الأدب هو بالضبط مسألة حكم القيمة الجمالي⁽¹⁴⁾ وفيما يتعلق بالنظرية الماركسية كان لجوء (لوسيان غولدمان)، عل غرار لوكاش، إلى استخدام مفهوم النظرية إلى العالم (وهو مفهوم مثالي أصلاً⁽¹⁵⁾) وسيلة للتخلص من النظرية الآلية التي تقول بالانعكاس. غير أن ذلك يشير بعض المفارقات ما دام مفهوم النظرية إلى العالم كما يستخدمه غولدمان لم يجيء من علم الجمال وإنما من سوسيولوجيا المعرفة. ومن هنا خطر انفلات الموضوع الذي نريد الاهتمام به وأهني الأدب في خصوصيته الواضحة والمتمنعة في نفس الوقت⁽¹⁶⁾. علينا إذن أن نقدم طريقة دراسة هذا المفهوم بحيث ندخل في حسابنا اللحظة الذاتية للابداع الجماعي من حيث أنها لحظة ضرورية في عملية الانتاج الخيالي.

لن نتعرض هنا للمشكلة التي يطرحها تحديد مفهوم النظرية إلى العالم في علاقته بمفهوم الايديولوجيا (هذا المفهوم الذي غالباً ما يؤخذ كمترادف له)، فقد طرقتنا هذا الجانب من الأشكال في غير هذا المكان، وفي معرض حديثنا عن (لوسيان غولدمان)⁽¹⁸⁾. ولنتكف بالقول بأننا نثني التمييز⁽¹⁹⁾ الذي يجعل المفهومين يتقابلان بشكل جدلي، فأخذ الايديولوجيا على أنها تعبير عن مصالح معينة «محددة» لمجموعة ما، والنظرية إلى العالم على أنها تعبير بنوي وظهفي عن المكانة النسبية التي تحتلها جماعة داخل جماعة أوسع منها⁽²⁰⁾. إن ما سنفحص عنه هنا هو الآلية النظرية التي يفترضها اللجوء إلى هذا المفهوم. يتعلق الأمر إذن

بفحص هذا اللجوء وتحليله إلى عناصره لثتين المفاهيم التي يفترضها/ ويفرضها على الأدب والابداع. ويظهر لنا هذا المسمى ذا أهمية كبرى خصوصاً إذا علمنا أن القواميس والموسوعات المختصة تشكو من شيء من الفقر فيها يتعلق بميدان نظرية سوسيولوجية في الأدب⁽²¹⁾.

إن محاولة تحديد عنصر دال شامل نرد إليه الموضوع المدروس تعني حصره داخل حدود لا تتجاوز. وتلك هي حدود ما ينطوي عليه من معنى⁽²²⁾. بناء على ذلك فإن أي استعمال لعبارة النظرية إلى العالم تعني نوعاً من «تضييق المجال» وتحديداً للقراءة والفهم. أي كل ما يمكن أن يشكل افتقاراً نسبياً للموضوع. فعلى كل سوسيولوجيا في الأدب أن تعترف، كمبدأ سبق، بأنها تحدث بعض «الانلاقات» لما قد يكون جواهر ثمينة. وبناء على هذا فإننا لا نؤمن بقيام تأويل مطلق «جامع» لأي عمل أدبي⁽²³⁾. بيد أن كل نظرية تفترض بالطبع أن عقلانياتها أكثر دقة وسعة وخصوبة من أية نظرية أخرى. وهذا بالضبط هو ما يكون من اللازم اثباته كل مرة لا عن طريق الممارسة فحسب وإنما بواسطة التأمل النظري. إن مفهوم النظرية إلى العالم يحتل مكانة هامة داخل الجدال حول ما يمكن للدراسات الأدبية أن تتخذ من صيغة علمية. فلنذكر نبرر ادخالنا لموضوع ضمن نظرة ما عن العالم لتفسيره ينبغي أن تكون هذه النظرية حاضرة في هذا الموضوع ذاته. وبهذا المعنى فإن القراءة السوسيولوجية ينبغي أن تكون إعادة كشف قائمة على التصورات والمفاهيم. وفيما يتعلق بموضوعنا، وأعني العمل الأدبي، فإنه يشكل انتاجاً لفرد معين يمكن أن يدرك عن طريق التجربة. فمن اللازم إذن أن نسلم بأن استعمال المفهوم الذي ندرسه هنا يقتضي اللجوء إلى نظرية سوسيولوجية عن الفرد وإلا فسنتفع ضحية التناقض المعهود، «كيف يمكن للمبدع الذي يتميز بكونه عبقرية فذة [...] كيف يمكنه أن يكون موضع دراسة سوسيولوجية نرد ابداعه إلى عوامل كلية عامة ضرورية؟»⁽²⁴⁾ ولكن ما يمثل أملاًنا بالفعل هو الموضوع لا النظرية إلى العالم. أما هذه فتختفي وراءه في ذات الوقت الذي تمهد بنيته، بحيث يكون الموضوع تعبيراً عنها أو بالأحرى تمهيداً صورياً لها. هذا بالإضافة إلى أن النظرية لا تحتل كلها المكان الخيالي للعمل الأدبي. إذ أن ما يعطي لذلك العمل شكله ومضمونه هو بنية دالة أكثر تحديداً ومحدودية⁽²⁵⁾. ومن هنا جاء الاعتقاد بأن كل ابداع أو سلوك ينطوي على بعد ضمني بالضرورة. وهذا البعد لا يظهر إلا بعد

البحث عن إماراته وتقصيصها. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه لحظة التفهم. بيد أن هذا التفهم لا يتخذ تحديد الفعل ومعناه إلا بعد أن يدخل ضمن نظرة كلية للعالم تستطيع أن تفسره أي أن تبرز قيمته الوظيفية بالنسبة لجماعة بشرية.

إلا أن تبرير حضور النظرة إلى العالم في الموضوع المدروس وغايتها عنه يتطلب إقامة علاقة معقولة بين النظرة والكلية من جهة، ثم بين النظرة وبنية الموضوع من جهة أخرى. وهذا الشرط يفترض بدوره أن النظرة إلى العالم هي بالقوة، أساس مختلف الموضوعات التي يربطها بها البحث السوسولوجي. وهنا يطرح مشكل الانتقال من النظرة إلى تعبيرها البيوي في الموضوع المدروس. وفي هذا الإطار قبل عن (ديلي) إنه اقترح بهذا الصدد مقولة الحياة. غير أن أعمال لوسيان غولدمان وأيضاً أطروحات بياجي حول النمو العقلي عند الطفل، تحثنا على تبني الفرضية التي تقول بوجود تناسق أو بالأحرى بإيجاد تناسق بين مختلف الممارسات البشرية. ذلك التناسق الذي نلقيه سواء على مستوى السلوك أو التصور أو التخيل⁽²⁷⁾، وحينئذ سنجد أنفسنا أمام مجموعة معقدة من المفاهيم تتمتع كلها بصلاحيات عامة في العلوم الإنسانية وهذه المفاهيم هي تحديد المقولات الجماعية للفرد، ورسم بنية سلوكه، والطابع الضمني لدلالات هذا السلوك، ثم ميله إلى التوازن والتناسق.

إذا ما حاولنا أن نقوم بفحص موضوعي لمفهوم النظرة إلى العالم دون أن نضيف إليه شيئاً من عندنا، فإننا سنلاحظ أنه يلزمنا التسليم ببعض المفاهيم إن نحن أردنا الرجوع إليه. فمن البديهي أن استعماله يفترض أولاً الاعتراف بالدور الفعال للتحديد المجتمعي للممارسات البشرية⁽²⁸⁾. وهذا التحديد يطرح بدوره إشكالاً ما أن نعترف به ونسلم بوجوده. غير أن التسليم بصلاحيات مفهوم النظرة إلى العالم يفرض علينا فهم هذا التحديد كعملية متواصلة الحركة، الأمر الذي يتطلب الغاء وجود «المبادئ المتميزة» و«الانطولوجيات الخاصة» (شأن ميدان الأدب في التراث المثالي). لذا فإن كون (مانهايم) يعتبر النظرة إلى العالم كما لو كانت نوعاً من الطوباوية الشاملة وليست تعبيراً وظيفياً عن مجموعة بشرية يجعله يقترح وجود ترابط بسيط بين الأطراف المجتمعية والخيالية والتصورية. وبالمثل فإن غولدمان يتخلى عن مفهوم النظرة إلى العالم ليلجأ إلى مفهوم التشيؤ عندما يريد دراسة الرواية الحديثة فيرى بدوره أن ما يربط الثقافة والمجتمع هو مجرد علاقة

توافق⁽²⁹⁾ والمفهوم الأساسي الثاني الذي يفترضه استخدام مفهوم النظرية إلى العالم هو مفهوم اللاشعور. إن هذا المفهوم الذي كان (ديلتي) قد أعطاه صياغة يشكل الأرضية التي تقوم عليها كل سوسيولوجيا للثقافة أو الفن أو المعرفة. ونحن نجد هذا عند كل السوسيولوجيين ابتداء من ماركس حتى ماكس فيبر مروراً بفولدمان وفرانكاستيل يقول اندري أكون بهذا الصدد: «إن الذوات الاجتماعية لا تترك - ولا يمكنها ألا تترك - معنى ما تقوم به»⁽³⁰⁾. وأخيراً فإن المفهوم الأساسي الثالث الذي يفترضه مفهوم النظرية إلى العالم ويقتضيه هو كون أفق المقولات والمفاهيم محدوداً لا يمكن خرقه. ونحن نجد حذساً لهذا الأمر منذ الفيلسوف (غاساندي) الذي كان يتحدث بهذا الصدد عما يسميه «مخطأ عقلياً» ونجد ذات الفكرة في الأطروحات الماركسية حول الوعي الممكن كما تحدث عنه لوكاش في كتابه التاريخ والوعي الطبقي⁽³¹⁾.

إن النظرية السوسيولوجية للابداع الأدبي، إذ تلجأ إلى التفسير الكلي عن طريق مفهوم النظرية إلى العالم، تحاول أن تتخلص من اللامبالاة بالعنصر الجمالي، تلك اللامبالاة التي نجدها بدرجات متفاوتة عند مختلف التيارات الشكلانية أو البنوية المعاصرة⁽³²⁾، غير أن هذا الأمر يطرح عدة مسائل. وهي تتعلق أساساً بالمنهجية التي يفترضها استخدام مفهوم النظرية إلى العالم. وسنكتفي هنا بذكر ثلاث منها. فهناك أولاً مشكل استمولوجي يطرح على الفكر الجدلّي: «أن الأجزاء لا تفهم إلا داخل الكل وكل تفسير جزئي يفترض معرفة الكلية»، والحال أن هذا الموقف النظري لا يثبت أمام الممارسة، اللهم إن شئنا أن نسقط في الدوغماتية. بناء على هذا فمن اللائق أن ندخل ضمن نظرية النظرية إلى العالم مفهوم النموذج الاستطلاحي (وهو يقترب من النموذج كما يحدده فيس) كمعصر يفرضه مرحلة من البحث. وهكذا سينظر إلى كل موضوع داخل منظور تطلمي سيسمح إما بتجاوزه أو بتحويله داخل منظومة لا تنبئ، هي بدورها، إلا بعملية الانتقاء هذه. يمثل هذا النموذج، على نحو التقريب، رسماً افتراضياً للعمل الأدبي من حيث أنه منظومة يفترض عملها شبكة من الدلالات المتعددة التي تبدو غير متجانسة لأول وهلة. ومهمته هو أن يعيد تنظيم العلاقات التي تربط المفاهيم التي نستقيها من الموضوع المدروس والقضاء على الانحرافات والتعارضات

والانفصالات. وفيما بعد نلنا النظرة إلى العالم بما يسمح بتوحيد الموضوع وإدراك الروابط بين أجزائه فلا يتخذ معناه الكامل إلا في هذه المرحلة، وأن أحد شروط اللجوء إلى هذه النظرة أو تلك يقوم بالضييق في قدرتها على توحيد مختلف العناصر التي يقدمها النموذج الاستطلاعي والترتيب فيما بينها.

أما المسألة الثانية التي لن نعرض لها هنا إلا بشيء من الاقتضاب فتتعلق بالإشكالية الجمالية التي تطبع كل سوسيولوجيا جدلية للفن (وللأدب خاصة). لقد سبق أن أشرنا إلى المكانة التي يحتلها في نظرنا مفهوم التناسق والانسجام في عملية التحليل العقلائي الذي يسمح بالانتقال من النظرة إلى الموضوع. والحال أن التناسق، بما هو مفهوم، لا بد وأن «يستخرج» من الممارسة ذاتها، وفيها يخصنا هنا، من ممارسة الابداع الأدبي. ولكن بما أن «درجة الانسجام» تشكل أيضاً حكم قيمة (يكون نفعاً فيما يتعلق بالسلوك، منطقياً فيما يتعلق بالمفاهيم، جمالياً فيما يتعلق بالعمل الفني إلخ...) فيبدو أن هناك نوعاً من «الدور المنطقي» وأن كلامنا يحصل حاصلًا. وبالرغم من ذلك، فإن هذا الاعتراض يمكن أن يزول. ففيما يتعلق بالأدب على سبيل المثال، إذا كان كل عمل «منسجم» يمت إلى الكلية فهو ينطوي بالضرورة على امكانية تجاوز للمحتمة الطبقية، ويعبر من ثمة عن مسائل جوهرية تلزم الحدود الممكنة للعصر والمجتمع المفترضين. والحال أن ما يفرزه كل مجتمع من نظرات إلى العالم⁽³³⁾ وما يتجه من أعمال عظمى محدود في عدده نسبياً. وحينئذ فإن الانسجام يعمل كآلية تحدد القيم الصوري لتلك النظرات في تلك الأعمال.

ونود في الختام أن نشير إلى مشكل ثالث يطرحه استخدام مفهوم النظرة إلى العالم والأمر يتعلق باللمحة الذاتية. لا ينبغي أن نخلط بين النظرة القائمة في العمل الأدبي في صورة بنية دالة وبين ما يخلقه ذلك العمل من وهم، واقعي أو مرجعي، كما يلزم تمييزها عن الخيال (الحكائي أو الدرامي أو الشعري)، إن النظرة ربط لا شعوري بين العلاقات المجتمعية الفعلية من حيث أنها عامل محدد أساسي للابداع. وأن الحديث عن الربط يفترض تدخل «لمحة ذاتية» في عملية التحديد الاجتماعي للعمل الأدبي. وهنا يظهر من جديد مفهوم التناسق. فهو لا يتحقق إلا بالتخلي في ذات الوقت عن القول بعدم خضوع الوعي للضرورة وبوجود ذاتية

تعطى لنفسها مباشرة. وهذا التخلي يعني أساساً استخدام الجهاز النفسي والليبيدو بكيفية انتقادية، وهذا الاستخدام يعني التكبر في الكلي، بما تسمح به الشروط الموضوعية من نسبية وبالتالي فهو يعني اللجوء إلى مفهوم النظرة إلى العالم. وما من شك أنه عند هذه المرحلة تبرز العلاقات التي تربط سيكولوجيا الشخصية والابداع الخيالي بسوسيولوجيا الآداب، ولا حاجة إلى القول أن الخوض في هذه النقطة سيبعدنا عن مجال اهتمامنا هنا.

حقاً إن هناك مشاكل متعددة تطرحها نظرية النظرة إلى العالم مثل معرفة علاقات النظرة بالطبقة الاجتماعية، وتحديد العلاقات بين مختلف النظرات المتواجدة في وقت واحد، ثم مشكلة الخيال والسلوك إلخ. إلا أننا اقتصرنا عمداً على رسم الخطوط العامة للإشكال المطروح. ويظل البحث في المسألة ومناقشتها مفتوحاً قابلاً للاضفاء.

المواضع

- (1) مدخل لدراسة العلوم الانسانية، حول الاحساس الفني يمكن ان نقيم عليه دراسة المجتمع والتاريخ، بلويس، المنشورات الجامعية الفرنسية 1942.
- (2) نظرية النظرات الى العالم، حول فلسفة الفلسفة. بلويس. المنشورات الجامعية الفرنسية 1946.
- (3) و. ديكي، مدخل... المرجع السابق الذكر. التمهيد ص 1
- (4) راجع علم النفس المرضي.
- (6) و. ديكي، مدخل نفس المرجع ص 460
- (6) نفس المرجع ص 530 وما يليها.
- (7) راجع كتاب زوكلي بالامانية ديكي والتأويل (1975). وحول التأويل كنموذج للعلم، راجع لادير مقالة علوم في الانسكولوجيا ونيفر ساليس، وايضا ج. روبر «خصوصية العلوم الانسانية» رشف دولوسوي 39. 1976 ص ص 43-65
- (8) و. ديكي. نفسه ص 114
- (9) حسب تعبير بوازييس في مقالة «نظرية بنات الاعمال: مشاكل دراسة الانظمة العلمية في السوسولوجيا، الادبي والمجتمعي تحت إشراف و. ايسكاريت. بلويس فلاماريون 1970
- (10) و. ديكي. نفسه ص 116
- (11) راجع مقالته «النظرة الى العالم والتشبيح: حول سوسولوجيا الأدب عند ل. فولدمان» مجلة معهد السوسولوجيا 4-1974 ص ص 593-617
- (12) راجع مقالتنا المذكورة في هامش 2.
- (13) فيمبيرغ: ماكس فيروج. لوكاش المجلة الدولية للفلسفة 106. 1973.
- (14) ميز دوفرين بهذا الصدد حكم الذوق من حكم القيمة. غير ان هذا التمييز يفترض تعارضا لا نقيه بين الصورة والدلالة. انظر بهذا الصدد م. دوفرين فيمنولوجيا التجربة الجمالية بلويس. المنشورات الجامعية الفرنسية 1953. الجزء الأول صفحة 24.
- (15) انظر بهذا الصدد الخطاطة التاريخية لهذا المفهوم التي كتبها ج. دوفينو في مجلة معهد السوسولوجيا. 3-1973
- (16) راجع ر. هيندلس. «خصوصية العمل الادبي ومفهوم الكلية» مجلة اللغات الحية. سظهر قريبا.
- (17) ما دام المؤلف لا يتدخل انطلاقا من لا شيء فهناك مستويات تتطرق من خلالها مثل الجماعة والطبقة والمجتمع والايديولوجيا. (ج. دويوا «نظرية القراءة ومفهوم قابلية القراءة». مجلة اللغات الحية. 12-1952
- (18) راجع مقالنا المذكور في هامش 11.
- (19) راجع بهذا الصدد (أ. غيران): «وجهة النظر الاجتماعية ومسألة للمع». الدفاتر العالمية للسوسولوجيا. 58. يناير-يونيو 1958
- (20) راجع هامش 11
- (21) وهذه بعض الأمثلة: يحتوي القلموس الانجليزي للعلوم الاجتماعية على مفهوم النظرة الى

- العالم لندن نايتوك. طبعة 1964. وهذا هو الشأن بالنسبة لموسوعة العلوم الاجتماعية .
 ن. ي. ماك ميلان. 1951. وكذا فيما يتعلق بكتاب المصطلح السوسولوجي بالألمانية.
 شوتنغارت 1969. ويقتل في كتاب المصطلح السوسولوجي الصادر بفونتن 1961 والمقال
 كتبه فيه ج. وورموسر لايمورد غولدمان ضمن مراجعته. ولا يطرق المفهوم الا في المقالة
 المخصصة لانتايم. وهذا هو شأن الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية. اما القاموس
 الفرنسي للمصطلح التطبيقي للعلوم الاجتماعية. باريس 1966 فهو يشير الى اللفظ حل «انه
 جاء من الفلسفة الألمانية» وانه يدل «على مثل عالم للعالم». وأخيراً فإن القاموس الفرنسي
 العام للعلوم الانسانية (باريس 1975) هو الذي يضع المصطلح ضمن «علم الأدب». وهو
 يحيل الى غولدمان. ويعطي تعريفاً موسعاً للمفهوم وان كان لا يخلو من نقائص.
 (22) فيما يتعلق بمفهوم «الوحي الممكن» انظر المقالة المذكورة في هامش 13.
 (23) راجع بهذا الصدد ر. مورتبي «وظيفة الروابط التاريخية وحدودها في تفسير العلم الأدبي».
 المجلة البلجيكية لفقه اللغة والتاريخ - 1976 الجزء 1.
 (24) د. ويسمان: علم الجمال. باريس. المنشورات الجامعة الفرنسية 1971. ص 95.
 (25) راجع مقالنا «تأملات حول مفهوم التناسق في نظرية ل. غولدمان». «مجلة جامعة بروكسل».
 1974. العددان 1 و2 ص ص 23-3.
 (26) حول مفهومي التفهم والتفسير راجع ياسيرس وغولدمان وإدورنو.
 (27) راجع أعمال ل. غولدمان.
 (28) مقالة ز. باومان «مقدمة للنظرية الماركسية حول المجتمع» الانسان والمجتمع يناير - فبراير -
 مارس 1970.
 (29) هامش 11.
 (3) أ. أكون: مقالة «سوسولوجيا» في موسوعة ماكس فيبر الجزء 12.
 (31) باريس. نشر مينوي 1960.
 (32) هامش 16.
 (33) ر. باستيد: «دفاعاً عن تعاضد التحليل النفسي وعلم الاجتماع».

قراءة سياسية للرواية : «الغيرة»

ترجمة وعرض : ابراهيم الخطيب

صدر كتاب جاك لينهارت Jacques Lenzhardt «قراءة سياسية للرواية : الغيرة» منذ عشر سنوات تقريباً⁽¹⁾ (1973)، ومع ذلك لم يفتح الاهتمام به رغم اهتمام النقد الأدبي في العالم العربي بسوسيولوجيا الأدب. وربما كان السبب، في ذلك، راجعاً إلى أن النص الذي يحلله الكتاب (رواية «الغيرة» لآلان روب غرييه) لم يترجم بعد إلى العربية.

ومن المعروف أن جاك لينهارت هو أحد تلامذة لوسيان غولدمان، غير أن تلمذته له لم تمنعه من القيام بنقده : فصرامة التحليل (الغولدماني) للتناظر بين بنية الشكل الروائي وبنية المجتمع الأدوي المنتج من أجل السوق قد حجت عن هذا الأخير اعتبار «الكتابة» مفهوماً جوهرياً من مفاهيم السوسيولوجيا الأدبية، ونتيجة لذلك، اعتبر غولدمان «وصف الأشياء»، في (الرواية الجديدة) الفرنسية نتيجة تحول اجتماعي («تخمية السلمة») وليس، أيضاً، نتيجة تحول أدبي يطرح مشكل الكتابة الروائية التقليدية ويعمل على قطع صلته بها. في هذا الصدد يمكن اعتبار كتاب (لينهارت) تديماً لمنهج غولدمان، وفي نفس الوقت مساهمة في تطويره ونقد مفاهيمه.

لقد اقتصر عملنا على عرض محتوى الكتاب بنوع من التفصيل. ويجب أن نقول بأننا كثيراً ما كنا نترجم لصعوبة التلخيص، والواقع أن أسلوب (لينهارت) يتوفر على دقة بالغة، كما أن تحليله يقوم على عرض منهجي ذي تسلسل صارم.

وهو تحليل يشبه المثلث المقلوب: قاعدته مفهوم «الرؤية للعالم»، وقمتنه أوضاع التشخيص كما تقدمها «الكتابة» ولهذا السبب سيجد القارئ نفسه أمام صعوبات متزايدة كلما تقدم في القراءة.

يبدأ (لينهارت) تحليله بوصف الوضعية الراهنة لمجال بحثه، حيث يلاحظ أن النظرية السوسيولوجية للأدب قد أصبحت تقدم اليوم وجهاً متفرداً. فمن جهة صاغت، صحبة (غولدمان)، أداة تحليل للنصوص عميقة الديالكتيكية، حيث تتصل البنات والدلالات الأدبية، والبنات الأيديولوجية والاجتماعية في علاقة دالة، ومن جهة أخرى، نجد أن حالة Statut الأدب، ذاته، كعمارة نصية وابدولوجية، نوعية، تستهوي الدارسين دون أن يتمكن أحد - في رأي (لينهارت) - من ادماجها في مجموع نظري منسجم. إن نقاشات ميتافيزيقية قد خيضت حول (الأدبية La Littérarité)⁽²⁾ دون أن يتم الانتباه إلى المسئلة الجوهريانية Essencialiste التي تطوي عليها هذا المفهوم. فبدون تبعية (أدبية) لازمنية، يغدو من المستعمل اليوم أن نحدد، على مدى معايير أدبية، ما يعمل كـ «أدب» في كل لحظة من لحظات التاريخ، بمعنى شروط قبولية لمط من الانتاج النصي في النظام الأدبي. إن التعرف على هذه الشروط الأدبية لا يعني - كما يلاحظ (لينهارت) - من عدم الانكباب على البنية السوسيولوجية للوسط المجري Micro - milieu الذي يقوم بانتاج ونكريس النصوص. ولذلك يعتمد الكاتب على الالتحاح على الواجب الأول من إقامة الصلة بين النظام الاجتماعي والنظام الأدبي: «إن الطبقة الحاكمة، باعتبارها منظماً للقطاع الثقافي، تفرض نظاماً أيديولوجياً للخطاب، وتؤسس كل شرعية أدبية. إن كل نظام أدبي يتضمن، ضمنياً أو تصريحياً، تعريفاً لما هو أدبي» (ص 11).

نقد (غولدمان)

لقد اقترح (غولدمان) في (نحو علم اجتماع للرواية)⁽³⁾ الفرضية الأولى حول نمو نوع أدبي ذي أهمية خاصة هو الرواية. وتقوم هذه الفرضية على الربط بين نمو الشكل الروائي ومراحل نمو الإيديولوجية البرجوازية والرأسمالية. إن ما فهمه (غولدمان) من الشكل، هنا، هو بنية العلاقات بين شخصيات الرواية وبين الكون أو العالم أو الله (أو أي مبدأ متعال مطلق). هكذا يمكن القول، مع

(غولدمان)، بأن المشكل الأساسي لسوسيولوجيا الرواية هو وضع علاقة دالة بين الرواية كشكل (الشكل الروائي) وبينه الوسط الاجتماعي، وبالصبط: الوسط الخاص بالمجتمع الفردي الرأسمالي. إن الرواية كشكل تشخص «تناظراً صراماً» للعلاقات التي يقيمها الناس يومياً بالملكات والكائنات في المجتمع الرأسمالي المنتج من أجل السوق، بمعنى: العلاقات التي تكون فيها قيمة الانتاج موسطة Médatisée وبالتالي ضمنية، بقيمة التبادل. إن هذا التناظر يظهر في أشكال ثلاثة خلال الحقب الثلاث للرأسمالية والتي يعددها (غولدمان) على النحو التالي: الرأسمالية الفردانية، والاحتكارية، ورأسمالية التنظيم.

تلك كانت وضعية سوسيولوجيا الرواية عندما بدأ (لينهارت) بحثه. وفيما يتعلق بالرواية الجدية، ينبغي ملاحظة أن (غولدمان) يضعها خلال الحقة الثالثة حيث يتجلى اختفاء متراوح الجذرية، للشخصية، يقابله تعزيز، ليس أقل أهمية، لاستقلالية الأشياء⁽⁴⁾. إن اختفاء الشخصية في الروائية يشكل، على هذا النحو، «نظيراً صراماً» لاختفاء دور الفرد في وظائف المجتمع الرأسمالي القائم على التنظيم، بينما تزداد الأشياء أهمية، وذلك من خلال ظاهرة تهمية السلعة التي درسها ماركس. ذلك كان موقف (غولدمان) من الرواية الجديدة، ومن رواية (الآن روب غرييه) بصفة خاصة. إن أهمية وصف الأشياء في أعمال هذا الكاتب لا شك فيها، فهل يتعلق الأمر - كما اعتقد (غولدمان) - بواقع مستقل؟ يجيب (لينهارت) بالنفي، خصوصاً بالنسبة لرواية «الغيرة». فبعد انتقاد (روب غرييه) لطبيعة الراوي لدى (بلزاك): الراوي الذي يتحرك في جميع الاتجاهات، ويرى الأشياء من مختلف جوانبها، يمكن القول بأن مشكل شكل الرواية الجديدة قائم هنا. إن أهمية الأشياء هي واقع مضمون، أما وضعية الراوي فهي واقع شكل. ولقد تبدلت هذه الوضعية تبديلاً جذوياً خلال القرن الأخير. فما أصبح موضع تساؤل، منذ (فلوير)، هو وضعية الراوي كـ «شاهد على ما هو كوني»، وكألة. لقد ارتبطت أزمة الكتابة بأزمة الوعي البرجوازي عشية 1948 عندما أخذ الأدب يتأسس كانعكاس للضمير المتعس للمنطق البرجوازي، وهكذا غدت الكتابة خلقاً أو، كما يعبر (لوكاش): «أن خلقية الروائي غدت المشكل الجمالي للأثر الأدبي».

لقد كان المعنى، في النظام الأدبي التقليدي البرجوازي، قائماً أمام الأبصار نظراً لأنه كان في ملكية من يكتب: هكذا كان المحكي *recit* وهو الشكل الخاص بهذا النمط من الحكى - يجري انطلاقاً من معنى حاضر بصفة مسبقة. لقد أبرز (ريكاردو) في مقاله عن «الوصف الخالق»⁽³⁾، عند تحليل النثر البلزاعي، الوظيفة *ancillaire* للوصف بالنسبة للمعنى. فهذا الأخير سابق ويشكل وصفاً لا وظيفة له غير البرهنة. للمعنى يسبق نظراً لأن الراوي يعرف العالم ويحلّله أن يقوله: إنه يسيطر عليه. فإذا ما هجنت هذه الكتابة بسهولة في الاطناب *redondances* فإن ذلك يكون، بالنسبة لها، علامة رفاة. إن الكتابة تكون إذ ذاك آلة، تدور حول نفسها، مستأثرة بوظيفتها الأدائية في قول العالم، موسعة مشروعه الموسوعي، محتضنة كل شيء، عارفة بكل شيء. وعندما يأخذ هذا الاعتبار في إعطاء علامات غير ملتزمة عن القلق، وعندما يكف التوزيع الاجتماعي للعمل عن كونه واقعاً لبغوة مشكلة، فإن الكتابة كتلميح تتسر وراء الكتابة كعمل.

إلى حدود ذلك الوقت، كان الكاتب يشكل، هو واللغة، جسماً واحداً. وبالتالي هو الايديولوجية الخاصة بهذه اللغة. ومن الآن فصاعداً، فإن تباعداً قد شق بينهما. بل إن وظيفة الكاتب أصبحت تميل إلى جعل هذا التباعد موضوعاً لها. فبالعمل الذي يمارسه على اللغة، يربح الكاتب حق تحريف المجرى الايديولوجي، فيقيم نفسه كوهي خطابي شقي. إن البداية قد تخلصت عن اللغة مثلما تخلصت عن وهي الكتاب، فإذا ظهرت بعض القيم «أصيلة» - فإنها لم تعد قابلة لأن يقال.

ويقتبس (لبنهارت)، على مستوى اللغة، ما قاله (غولدمان) عن مشكل القيم في المجتمع المنتج من أجل السوق، فيلاحظ بأن العلاقة اليومية للناس باللغة عامة تعتمد على مسلمة أن السيورة الخطائية تعبر عن المعنى بصفة موحدة، أي أنها تعتمد على قيمته الاستعمالية. هكذا تختفي أحادية اللغة. فالقدرة على الدلالة، وهي غاية الخطاب، قد أصبحت موسطة بالكتابة التي ستفني أيضاً، وقبل كل شيء، الأدب ذاته. يقول (رولان بارت): «لقد تطور الشكل الأدبي سلطة ثانية، مستقلة عن اقتصاده وعن تلميحه (...) فلم نعد نشعر بالأدب كحالة تداول

اجتماعية معطوبة، ولكن كلفة متماسكة، عميقة، مليئة بالأسرار، مغلطة - في نفس الوقت - كحلم وكتهديد^(٦).

لدى انجاز ذلك، نجد سيروية التبليغ نفسها وقد تغيرت. فبدلاً من أن تكون تلك السيروية مباشرة، قائمة على سلطة الكلمات في خلق المعنى وحدها، فإنها تكتسب مفتاحاً أولياً لشفرتها على مستوى الكتابة. باختصار: إن مستوى الكتابة يحدد الدلالة، ويبارغامه الكاتب على أن يعنى الأدب، يحول هذا الأخير إلى قيمة تبادل، بمعنى واسطة لسيروية التبليغ. بطبيعة الحال - و(لبنهارت)، هنا، إنما يقوم بشرح (غولدمان) - إن فهم الاستعمال (أي واقع تبليغ المعنى) تبقى موجودة، بل أنها لتسير، في نهاية المطاف، مجموع السيروية الأدبية، غير أن فعلها يكتسي صفة ضمنية، تماماً مثل «القيم الأصلية» في العالم الروائي.

لذلك نستطيع أن نفهم الأهمية الحاسمة التي اكتسبتها المناقشات حول الأدب، في فرنسا، فقد وجد نفسه في وضعية دلالة على التصدع بينها جعلت الخصيصة النظرية للخطاب الفلسفي هذا الخطاب أقل تلازماً مع وضعية ملتبسة. فإذا كانت الرواية تندد بالوعي البرجوازي كوعي شقي، فإنها لم تكن لتجاوزوه. إن شكل الرواية، والقصة، يتضمن في ذاته تنديداً بالزيف (Le Faux) (أو بالأحرى: تنديداً بالزخرف الذي يبدو بواسطته عالم ما واقعاً) لكنه لا يفهم بدون هذا المزيف، نظراً لأنه - وراء هذا الزيف المتدب به - يتجلى، رغم كل شيء، نظام، يمكن أن يكون حزيناً ولكنه لن يكون أبداً متفككاً. إن القصة الروائية *le rect roman* هي الشكل النوعي، إذن، للحظة تاريخية يتساءل فيها النظام حول نفسه مع أنه، ورغم ذلك، لا يزال سائداً. إن ما يسميه (لبنهارت) قصة روائية، يدخل، عامة، في تعريف الرواية ذات البطل الاشكالي التي حللها (غولدمان): «شكل أدبي مرتبط، بدون شك، بالتاريخ ويتطور البرجوازية، ولكنه ليس التعبير عن وعي واقعي أو ممكن لهذه الطبقة»^(٧).

إن تاريخ الشكل الروائي يتطور على أصعدة متعددة. فإذا أمكن القول بأن الكتابة، منذ (فلوير)، هي إحدى موضوعات الرواية، فإن بعض التغييرات العميقة ستعبر من جديد هذه الأخيرة. إننا نلمس هنا أمارات الرواية الجديدة. وبالفعل، فالكتابة المعاصرة تضاعف نوعاً ما فعل الأدب و- كما يقول (رولان

بارت) - «تزخره بقيمة أجنبية عن نيته (...) وتقيم فوق محتوى الكلمات علامات مراثية تحمل في ذاتها تاريخاً وتعريضاً Compromission⁽⁸⁾. هكذا تستأثر الكتابة لنفسها بجزء من الدلالة ولكن مؤقتاً فقط: في الحقيقة، أنها توسطها. غير أن بنية المحتوى لا تكون أقل أهمية. وعلى هذا الصعيد نلتقي بمشكل العالم الذي يؤلفه الأثر الأدبي، وكذا بمشكل الرؤية للعالم la vision du monde. لقد فرق (غولدمان)، منذ حقبة البطل الاشكالي، بين قطعين كبيرين. أما القطع الأول فيشاهد ظهور شكل روائي (شكل المحتوى) حيث تترك مقوله السيرة الفردية المجال لتحلل الشخصية الذي تعتبر أعمال (جويس) و (كافكا) و (ميريل *Miril*) أمثلة نابهة عليه. ويلاحظ، في الأدب الفرنسي، تأخيراً في ظهور هذه الظاهرة التي كانت مع ذلك محسوسة في رواية «Tropismes» (1939) لـ (ناتالي ساروت). ويتدخل القطع الثاني في وقت تتلاشى فيه هذه الدعائم الخارجية للبرجوازية الفردانية، وحيث يحتل مكانه، خلال الخمسينات، الجيل الرابع من الروايات التي يظهر فيها البطل كآثر من آثار البنية، مخفياً باعتباره بطلاً. وهو ما عبر عنه (لينهارت) بواسطة مفهوم الانزياح عن المركز Décentrement ويلخص (غولدمان) هذه الوضعية قائلاً: إنه «عالم أشياء مستقل، له بنيته الخاصة وقوانينه الخاصة، والذي يتمكن الواقع الإنساني عبره، فقط، من التعبير عن نفسه»⁽⁹⁾. إن التعبير الذي هو قدرة بشرية يتضائل إلى مجرد وظيفة لعالم مادي وإنساني شامل - بينما، في الحقبة الاختباطية للغة، في زمن الموسوعات، فإن العالم كان هو الذي يخضع بصورة واثمة لما عمليه اللغة وعمله الفكر.

فإذا ما تصدعت هوية العالم واللغة، فإن الحكوي narration يظفر بتميزه (ومن هنا التعدد الكبير للكتابات)، نظراً لأن الفراغ الذي ترك بين التسمية والشيء، تعتمد أوضاع التسمية ذاتها إلى أن تدخل فيه نمط تعريف جديد. إن خصوصية كل كتابة، في وقت تباعد اللغة عن العالم، يسمح بأن يكون «رجل من هنا، ومن الآن - كما يقول (روب غريبه) - هو الذي يصبح راوي نفسه، أخيراً»⁽¹⁰⁾.

ومع ذلك فالكتابة لا تعرف أية دلالة، بل أنها لتخلقها على الأقل. تلك هي وجهة النظر الصحيحة للكتاب، أما بالنسبة لـ (لينهارت) فإن هذا الانتاج ما كان له أن يظهر كخلق، أي كتجل ضال للفكر. إن الكتابة تخلق دلالات تكون

وميلتها، فتعلنها وتعمل على التعريف بها. غير أن الشروط الضرورية لهذه الانتاجات هي سابقة الوجود عليها. ولهذا فإن فهم الأعمال الأدبية كانتاجات يفرض على الباحث أن يدرجها في إطار هذه الشروط الضرورية لنظام الفكر والتي يسميها (البنهارت) الرؤية للعالم. إن كل رؤية للعالم لا توجد كما هي إلا كجزء لا يتجزأ من الوظائف السوسولوجية، هكذا ففهم أثر أدبي ما يعني توضيح علاقته برؤية للعالم ضمن البنية السوسولوجية الشاملة.

عند هذه النقطة، يلاحظ (البنهارت) بأن خطاطته المنهجية تتوفر على صعوبة عدم امكان تطبيقها إلا من خلال نوع من دوران الإجراءات. فليس من الممكن، فعلاً، الفصل - بصفة مطلقة - بين الفهم Comprehension والشرح⁽¹⁾ نظراً لأن تحديد الشيء الذي سيشرح إنما يتعلق بعمل سابق للفهم. وبالمقابل فإن الفهم يتجلى مستحيلاً تقريباً دون بعض المعطيات السوسولوجية. فالفهم يهدف إلى استخلاص بنية دالة Structure Significative لأثر ما (أو لمجموعة من الآثار الأدبية)، بينما يهدف الشرح إلى ادماج هذه البنية في مجموع أكثر سعة. ليست هنالك إذن ثنائية، وإنما فرق بين اطاري الاحالة. هكذا فإضاعة البنية الدالة لـ «الغيرة» هو إجراء فهم، بينما ادماج هذه البنية الدالة في سيروية انحلال الايديولوجية البرجوازية هو شرح لـ «الغيرة» مع فهم لأشكال هذه الايديولوجية على اضمحلالها. إن ادماج ايديولوجية الاضمحلال هذه بدورها في الايديولوجية البرجوازية التقليدية، هو شرح للأولى وفهم للآخرى. لكن ادماج الايديولوجية البرجوازية التقليدية في تاريخ هذه الطبقة هو فهم لهذه وشرح لتلك، أخيراً فإن ادماج تاريخ البرجوازية في التاريخ العام لفرنسا، هو شرح لدور ووظيفة هذه الطبقة بالنسبة للطبقات الأخرى وفهم لهذا المجتمع الشامل ذاته.

بعد ذلك يضع (البنهارت) أربعة أسئلة، محدداً، من خلالها، أربعة أصعدة للتحليل:

- هل تقدم «الغيرة» بنية دالة متماسكة، وهل تحدد هذه البنية الروائية المعنية فقط أم عموم أعمال (روب غرييه)؟
- هل يمكن أو يجب أن تلجج البنية الدالة المركزة على «الغيرة» في إطار تيار ايديولوجي أهم، مثل تيار (الرواية الجديدة)؟

- إذا ما كانت تلك البنية الابدولوجية موجودة فهل لها علاقات وظيفية ومدركة بطبقة أو يقسم من طبقة، وما هي؟

- هذه الطبقة أو القسم منها، هل يمثلان مكاناً مدركاً في البنية الشاملة للمجتمع الفرنسي؟

وقبل الانتقال إلى تحليل هذه المسائل المختلفة، يقدم (لينهارت) توضيحاً أخيراً، فيلاحظ بأن خطاطة الشرح عن طريق الامتاج في بنية أوسع ينمو انطلاقاً من بنية أولى دالة من نظام المعاني هي «الرؤية للعالم». فهذه البنية قد اعتبرت هنا مسلمة لها أسبقية، مع أنه يمكن الادعاء، من جانب آخر، بأن النظام اللساني هو الأسبق. ويرز (لينهارت) بأن مسلمته تعتمد على واقع أن الفعل البشري يتجه دائماً نحو الدلالة Signification، ونتيجة لذلك فإن المستوى اللساني لن يكون مستطاعه صياغة الصعيد الأول للدلالة بسبب خصيصته البالغة العمومية. هكذا يغدو من الملائم (وهو ما سيفعله الكاتب في الفصل الأخير من بحثه) الإنماف بمشاكل المستويات غير المعنوية non Sémantique بعد استخلاص البنية الدالة، وتبعاً لهذه الأخيرة. على هذا النحو- يقول (لينهارت)- فإن بنية «المعاني باعتبارها بنية دالة، ستكون ذات أسبقية مزدوجة- فهي، في المستوى العلوي، تقيم اطاراً لإمتاج الممارسة النصية، بينما تشكل، في المستوى السفلي، الموضوع الدال الأول الذي يجب أن يدمج في بنية أوسع تنتمي للنظام السوسولوجي». لا حاجة إلى التأكيد بأن العلاقات، بين المستويين المذكورين، هي علاقات جدلية في جوهرها.

«الغيرة» كبنية دالة، متماسكة

إن القول بأن رواية تشكل بنية متماسكة دالة معناه أن كل عناصر الدلالة، على مختلف الأصعدة، تنظم لإنتاج دلالة كلية تحتضنها وتجعلها مفهومة. ويؤكد (لينهارت) على أن دراسته ستعصب على هذه الدلالات حيث يمكن استخلاص بنية فكر والتعبير عن خطوطها الكبرى.

إن رواية «الغيرة» تحكي من طرف راو يعرض مختلف عناصر المحكى Rest أما الشخصيات فهي كما يلي: رجل ذو ملامح غير ثابتة، يمكن تسميته بـ «الزوج» مع أنه - كما يلاحظ «لينهارت» - لا يوجد ما يبرهن على هذه الوضعية، وامرأة

تدهى (أ) هي بدون شك زوجة الرجل السابق، بالإضافة إلى صديق جار هو (فرانك)، وزوجته (كريستيان)، وابنتها، وخدام، وعمال أهليون. المشهد يجري في مكان أفريقي، ربما في (غينيا الوسطى)، حوالي سنة 1950. «الزوج» و (فرانك) يستغلان أراضي يزرعانهما بثمر الموز، والرواية تتجلى في شكل تعليق على اليومية التكرارية لحياة الشخصيات المذكورة مطبوعة بتتابع أعمال الاستغلال ومعاودة الأماكن المجاورة.

غير أننا سرعان ما ندرك أن الوسط المؤلف من المعمرين ليس متجانساً تماماً. فالزيجتان تنمان عن فروق في الطبع، كما أن الأشخاص يختلفون أما في طريقة تفكيرهم أو في أفعالهم ذاتها. ف «الزوج» يظهر أشبه بنمط معمر من حقبة 1900 - 1940 بينما يبدو (فرانك)، على العكس، رجلاً جديداً على المستعمرة، مدفوعاً بأفكار مخالفة. ونجسد (أ)، في الظاهر، الكمال الميثروبولي الأسطوري في وسط استعماري (أناقة وكلام مصاغ بعناية، نزعة ثقافية ونحس، أما (كريستيان) وولدها فلا يتلاءمان ووضعية الحياة هذه ولا بمحتملان المناخ. على أن هنالك تقابلاً كلياً بمحسر البيض في جهة، والأهالي الذين يعملون في الزراعة، في جهة ثانية، إلهما في الحقيقة، عالمان محددان جغرافياً إلى درجة أن محاصرة البيت من طرف عالم طبيعي مؤلف من الأهالي، والغابة، والحيوانات - يشكل أحد المحاور القوية للنص.

انطلاقاً من مفهوم الحصار هذا، نتعرف على وظيفة نظرة regard⁽¹²⁾ سكان البيت التي تحاول تدجين المحيط (بالمعنى الحرفي)، تلك النظرة التي سيكشف تحليل (لبنهارت) خاصيتها المرضية الوصاوية. إن حافز الخوف والقلق يظهر إذ ذاك بوضوح، فيغدو البيت، نتيجة لذلك، «ملجأ للبيض».

ذلك ما يشكل الخلفية الوضعية التي سيعتصرّف، بالنسبة إليها، كل شخص على طريقته الخاصة. وللتبسيط يفرق (لبنهارت) بين موقفين فقط: موقف «الزوج» - حيث يلاحظ أنه يمكن التظاهر بالخلط بينه وبين الراوي - وموقف (فرانك)، ويبرهن (لبنهارت) على أن الموقف الأول يطابق الإيديولوجية الامبريالية الاستعمارية الفرنسية، لكن كما تتجلى في وقت التدخل من الاستعمار. إن البنية بنية قديمة، وقد أفسدت الظروف المشار إليها وظيفتها ففقدت لذلك وظيفة مرضية Pathologique ويظهر أن (فرانك)، بصورة مجملّة كان مدفوعاً بإيديولوجية ما

بعد عصر الاستعمار، مطلعاً على مشاكل التنمية: إيديولوجية وضعية، عملية، تقنية، استعمارية جديدة.

نحتاج شخصية (أ) إلى بعض الايضاحات. فهي، في الظاهر (كما يؤكد لينهارت)، تنتمي إلى نفس عالم «الزوج». ومع ذلك فالراوي يقدم لنا، باستمرار، (أ) وهي في وضعية قطعية بالنسبة لنظام القيم الاستعماري ونتيجة لذلك لم تتردد في الانفتاح، ولو لفظياً، على تنوع جنسي يقضي على النظام الزواجي مثلما يستعمل على التعارض أبيض/أسود. هكذا يجب أن نلاحظ أن (أ)، باعتبارها امرأة في وسط ذكوري، تميل إلى أن تضع نفسها في صف المستغلين (بالفتح) أولئك الذين هم، مثلها، مستعمرون) إلى درجة أن تصير، بالنسبة لـ «الزوج» المعمر، موضوعاً حقيقياً للشقاء.

أما (كريستيان) والأهالي، فلا يملكون الكلمة، إنهم يشكلون اقطاباً في الحقل الأيديولوجي، وليسوا أبداً وجهات نظر ممكنة بالنسبة للحكي.

وبلخص (لينهارت) الإجابة على السؤال الذي سبق أن طرحه فيقول بأنه إذا كان هنالك تماسك، في هذه الرواية، فهو لا يمكن أن يكون إلا مزدوجاً، بمعنى أن الحكي يوجد معلقاً بين لحظتين تاريخيتين وإيديولوجيتين، يمسك بهما معاً، ولا يخلط بينهما، ويرمي إلى تعجير تناقضهما. إن تماسك الرواية يستعمل على عدم تماسك وجهتي النظر اللتين يشخصهما «الزوج» و(فرانك). وأنه لن يكون بالإمكان قياس ذلك التماسك دون ادراج الرواية، والأيديولوجيات التي تتجلى فيها، داخل بنية تاريخية وسوسولوجية محتوية.

إن مشكل وحدة آثار (روب غرييه)، من زاوية رؤية العالم، هو أمر بالغ التعقيد. فمن المؤكد على سبيل المثال، أن إشكالية التخلص من الاستعمار التي هم (لينهارت) لفهم وشرح «الغيرة» لا يمكن أن تكون لها نفس القيمة بالنسبة لمجموع هذا العمل. وسيكون من الخطأ المنهجي والتاريخي الاعتقاد بأن التخلص من الاستعمار هو ظاهرة مستقلة. إنه ليس مستقلاً، وليس سوى ملمح واحد من سيرورة أشد شمولاً تحطم أسس الحضارة البرجوازية التقليدية. لذا يغدو من الملائم الرجوع إلى أزمة السلطة المذكورة، سواء السياسية أو الاقتصادية أو الأيديولوجية، لمعرفة ما إذا كانت توجد، في فرنسا ما بعد الحرب، رؤية للعالم،

مصابة بتصدع الامبراطورية الاستعمارية، وملغومة في صميمها إلى حد أن يغدو بإمكاننا - تحت اضمحلال هذه الرؤية للعالم - أن ندرك الوحدة العميقة لآثارها، وكذا أساليب رؤية جديدة للعالم في وضعية حمل، وأن نضع، في هذا المكان، آثار (روب غرييه) نفسها. وهنا، ينبه (لينهارت)، فإن استعمال مصطلح الرؤية للعالم لن يكون فقط فيما يتعلق بالعالم الاستعماري، وذلك بسبب التبعية التي يوجد فيها كل ادراك استعماري، وخصوصاً إدراك سكان الميتروبول، تجاه مجموع تطور الايديولوجيات والأوضاع الاجتماعية والسياسية في أوروبا بالذات.

«الرواية الجديدة»: تحريف الفاعل

إنه من المفري البحث عن أساس سوسيولوجي مشترك للأعمال التي تجتمع تحت اسم «الرواية الجديدة». غير أن (لينهارت) يزعم بأنه ليس هناك ما هو أقل بدهاءة في انسجام هذه المنهسة - في حالة اقتراض وجودها. وسيكون من المجازفة البالغة الادعاء بإمكانية اعطاء الرواية الجديدة تفسيراً واحداً ووحيداً. ومع ذلك، فليس من المشكوك فيه القول بأن بعض الموضوعات وبعض الأشكال قد اختارت مكاناً لها هناك. فعل مستوى الموضوعات، يلاحظ أن الحرب تفرض نفسها، لكن ليس كفعل بطولي أو كفرصة لاختيار وجودي وإنما بسلبيتها المطلقة حيث تعتبر المحطم الأساسي لأكثر البنيات الموروثة صلابة (طريق الفلاندر)⁽¹³⁾ أو «في المتاهة»⁽¹⁴⁾. عل أن ما هو أكثر جوهرية من ذلك - وهنا على مستوى الأشكال - التحول الشكلي للرواية، حيث يتجلى ببدهاءة تفكيك déconstruction حقيقي للآداب كمكان لتأكيد مفهوم ايديولوجي للإنسان والعالم، وكملجأ محظوظ للسبكيولوجية التقليدية.

في إطار هاتين الملاحظتين تفرض «الغيرة» نفسها كإحدى الملحظات الأساسية للروائية الجديدة. ففي مستوى الأحذوة anecdote، يمد التاريخ الآن نفسه هناك وقد حرفته رؤية نقدية تعيده إلى ما هو كائن عليه: تاريخاً للأوهام الأخيرة لسطبقة خسرت معركتين: معركة الحرب، ومعركة الامبراطورية. وعلى مستوى البنية الأدبية، يمكن لـ «الغيرة» أن تكون غوذجاً في حدود كون تصدع وجهة النظر الذاتية - التركيزية Subjecto - centriste يتجلى فيها بصورة مثالية، حيث تنمحي الفردية وراء لعبة الأدوار والخضوع للوظائف، وحيث يظهر الفرد كما هو: لعبة

لقوى بنيوية (إيديولوجية، واقتصادية، وسياسية).

ويلاحظ (لينهارت)، أن الإشكالية البرجوازية التقليدية، إشكالية الهوية، ترك مكانها - في الرواية الجديدة، وفي «الغيرة» خاصة - لإشكالية موضوعة localisation تظهر رجحان مفاهيم بنيوية وأمكنة إيديولوجو - طبوغرافية Ideo- topographique («استعمال الزمن»⁽¹⁵⁾) وثقافية («الفواكه الذهبية»⁽¹⁶⁾) وإيديولوجو - سوسولوجية («الغيرة»). وهكذا تعطي الرواية الجديدة، بعد أوهايم الفعالية التطوعية (وهي ثمار ملتبسة - كما يقول (لينهارت) - للتقليد الفردي) وزناً صائباً، إن لم يكن واقعياً، للإمكانات الإنسانية، فاتحة الطريق، بفعل التضاد، نحو ادراك جديد للجماعة collectivité كمركز لتنظيم الوجود.

بهذا الاعتبار، يظهر أن الرواية الجديدة تصنف أساساً بالإنكار تجاه المفهوم الروائي التقليدي. فهي تحرف الفاعل Sujet عن مركزه (وهو موضوع غدا جوهرياً في التبسيط التحليلي النفسي الحالي) برفضها بناء العالم من حوله، أو، انطلاقاً منه (بلزاك، بروسر). أما من الناحية المنهجية، فإن ادراج «الغيرة» في الرواية الجديدة كملحظة إيديولوجية لتحطيم الإيديولوجيا البرجوازية، يعني تحديد شروط إمكانية هذا النمط من الخلق الروائي وتحديد الاطار المفولي له.

إيديولوجية تكنوقراطية:

إذا قبلنا بتعريف الرواية الجديدة بأنها محاولة لتفكيك إيديولوجية أدبية، فإن التساؤل سيكون حول ماهية الروابط التي تقيمها تلك البنية الإيديولوجية بطبقة أو بقسم من طبقة اجتماعية. إن التشديد على الخاصية النافية والمحطمة للرواية الجديدة يفترض - في رأي (لينهارت) - أن معادها السوسولوجي سينتج كواقع أو مرحلة انتقال. ومع ذلك فليس بالمستطاع تصور حقبة توازن وهي تلد ظاهرة نافية في جوهرها. ومن الممكن ملاحظة أن الخمسينات قد كانت نقطة وصل بين سلسلة من الظواهر كان لها، حتى ذلك الوقت، استقلال نسبي، أو أنها - على الأقل - حافظت على مظهر ذلك الاستقلال. غير أنها سرعان ما استبدلت التقوية فيما بينها إلى أن تشكل أحد المنعرجات المهمة في التاريخ الاجتماعي الفرنسي. فخرسان الحرب (بمعنى هزيمة 1940) وعدم وجود فرنسا عملة في مؤتمر (يالطا)، وتفتت البنية الاجتماعية الوطنية (العمالة، ووجود التعارض الاشتراكي - الشيوعي. وصعود

رأسمالية معاصرة على حساب رأسمالية المؤسسات المتوسطة والصغيرة الذي ولد قطيعات اجتماعية وسياسية داخل البرجوازية الرأسمالية ذاتها) وكذا الدور المتلبس والسياسي للجيش، والفقدان التدريجي للامبراطورية الاستعمارية): كل هذه الظواهر تضافرت للإطاحة بنظام سياسي بالغ الصلابة في روتينياته بحيث لم يكن باستطاعته تحمل تلك الهزات.

ونظراً لأن الرواية - حسب تعبير (لينهارت) - «كانت مكلفة بقول العالم» فإنها قد وجدت نفسها في وضعية عجز وسائلها التقليدية عن الدلالة على وضعية جديدة. هكذا يوضع سؤال لمعرفة ما إذا كان ممكناً ربط الرواية الجديدة، كعمارة دالة، بطبقة أو بقسم من طبقة معينة، أم أن الأمر إنما يتعلق بانتاج خاص بجماعة من المثقفين محدّد، نتيجة لذلك، بوضعية هذه الجماعة وبممارساتها في المجتمع الحالي. ويلاحظ (لينهارت) بأن الوقت لا يزال مبكراً لكي يصدر التاريخ أحكاماً معللة. فإذا كانت ظاهرة الرواية الجديدة غير منحصرة في وصفة مطبخ للنشر (مطبوعات «مينوي» Minuit مثلاً)، فإنه من اللازم لنا أن نلاحظ أنها - في حالة النفي الأولى، ثم متطورة فيما بعد نحو نوع من الإيجابية - تتجلى حالياً كأحد التعبيرات الإيديولوجية المميزة لرفض القيم البرجوازية التقليدية. صحيح أن ذلك الرفض لا يمكن البحث عن مصدره في التقليد الاشتراكي: فلقد هجر (روب غرييه) هذا التقليد ذاته، ولم يعد يرى فيه سوى تعبير عن تلك العوالم الخلفية التي يريد تحليل الأدب منها. فإذا تحول هذا الرفض إلى انفتاح، فإن الأمر سيكون، إذ ذاك، في أفق قريب من ذلك الذي يسميه إيديولوجيو التكنوقراطية المنتورة، ولذلك سنرى مفاهيم مثل مفهوم النسق *Systeme* والوظيفة *Sonctionnement*، والتركيبية *Combinatoire* تغزو الأدب والنظرية الأدبية رويداً رويداً، كما لو أن الابداع، في هذين المجالين، يجب أن يحلوا محل النموذج السائد، للممارسة السائدة (التخطيط *Planification*)، للطبقة التي ستغدو أخيراً - وإن بصفة مؤقتة - سائدة.

إن المسألة النهائية التي يصفها (لينهارت)، والمقصود بها وضوح الوضع الإيديولوجي الذي يتأكد في الرواية الجديدة بالنسبة للمجتمع الفرنسي الشامل، وقد وجدت جواباً جزئياً عنها فيما قبل. فإذا ما تمت متابعة وصف الرواية الجديدة

(وليس «الغيرة» فحسب) فإننا سنكون مضطرين إلى أن نرى فيها، على سبيل فرضية (لبنهارت)، الأساطير الأولى لإيديولوجية يزعم أن تكون وظيفتها - مثلها مثل الجماعة أو الفئة من الطبقة التكنوقراطية على صعيد الانتاج - الاستعلاء، سواء على التعارض الطبقي، الذي يرمي إليه الفكر الاشتراكي، أو على الفردانية - التي يرتبط بها الانتاج الروائي التقليدي وإيديولوجية اليمين السياسية.

إن تجاوز المادة الإيديولوجية للمجهوريتين الثالثة والرابعة، كما يرى (لبنهارت)، قد غدا أمراً ضرورياً في عين «الطبقة» التكنوقراطية - التي تتكون من التناقض الذي تفجره هذه المادة الإيديولوجية فيما بين حاجياتها - رغم تناقض هذه الحاجيات ذاتها - والمرامي التي يكون على النظام الاقتصادي والطبقة التي تخدمه وظيفة جعلها ملائمة. هكذا فإن الرواية الجديدة كإيديولوجية، وكذا الأشكال الحالية المختلفة التي عملت هي على ظهورها، سوف تتجلى - على سبيل الافتراض - ملتحمة في معركة، حيث ستجد الاشتراكية الماركسية ذات التقليد الإنساني نفسها جنباً إلى جنب الفردانية البرجوازية، باتجاه الماضي المضمحل.

«المولد الميثولوجي»

يبدأ (لبنهارت) تحليله النصي لرواية «الغيرة» بإخراج نص دهائي قد أخذ من مجلة سياحية⁽¹⁷⁾، يصف رحلة يقوم بها زوجان أوروبيان إلى (ساحل العاج). إن هذا النص، في الظاهر، لا تربطه صلة بـ «الغيرة»، ومع ذلك فمعرفته - كما يلاحظ (لبنهارت) - ضرورية نظراً لأنه أشبه بقلب أصلي يمكن، انطلاقاً منه، أن تكتب آلاف النصوص، «فهو يلدخص، في مستوى ما، شروط إمكانية المخالفة الأدبية L'Infraction Littéraire التي تمثلها «الغيرة». إنه نص خارجي، لكنه يقدم أسطورة سبيد (آلان روب غرييه) صياغتها، مثلما سبيد صياغة أساطير أخرى، في «الغيرة» نفسها (مثل أسطورة «الزيجة المثلثة»).

يتوفر النص المذكور على حذقات أسلوبية، ومع ذلك فلا يمكن القول بأنه يطمح إلى أن يكون كتابة أدبية - وإنما هو دعوة إلى السفر عبر الطرق المعبدة للأساطير الاستعمارية. فتحت أشرف زيجة من التروبول، نتمكن من التقدم داخل أسرار أفريقية، قد صيغت عمداً بهدف إحياء الأساطير القديمة النائمة. فإذا ما تركنا جانباً الملاحظات التي تصف المشهد في موضوعيته وتدخلنا، بصورة غير

مباشرة، في عالم «الغيرة» - فإننا سنكتشف العنصر الأول حيث تتولد الأسطورة ألا وهو القلق الذي يثيره نقوس الأشجار المتكاثفة، في مقابل الطمأنينة التي تثيرها الطرق المخططة والمعبدة. وبعد أن تضعف الطريق في البيئة الخضراء، فإن تجسداً جديداً للطمأنينة يتجلى محيلاً على عالم المسافرين، هو المشغل الغابوي الذي يوصف بأنه أشبه بـ «فجوة» والذي يقوم على دلالة تعارض جذرية بينه وبين الغابة نظراً لأنه نقىض للطبيعة المتوحشة المهمة (عمل/طبيعة).

وتبلغ الطمأنينة ذروتها عندما يظهر بيت المعمر الأوروبي الذي يستضيف الزوجين، محاطاً بزرعة تم ترويضها. أما البيت ذاته، فتعباً لموقعه المرتفع تغدو المشاهدة منه نظيراً للسيطرة (dominance/domination) ونزواجهما تكريساً للموضعية المثقوقة لرب البيت. وبعد استقباله للزوجين، سيعمل هذا الأخير على أن يزور «ملكته» حيث سيشرعان بالإلفة نظراً لإحالة المصطلحات المستعملة (رغم خصوصية البيئة الأفريقية) على العادات القديمة للبادية الفرنسية الأصلية. وفعلاً، فالأرض الزراعية تحمل آمال الرجل العامل، الذي قد من التعاليم الصارمة لتشدد البرجوازي. ومع أن بيته «مختصر» (وهو ما يدل على وضعية المعمر في سياق الاستعمار الجديد) إلا أنه مريح - وهو ما يمكنه من الاختلاف عن المساكن الخشنة للأهالي.

غير أن «ساعة الحكي» - حسب تعبير (لينهارت) - إنما تأتي مع غروب الشمس والبدء في احتساء الحمرة الأوروبية، ففي هذا الوقت بالذات يظهر الأهالي، لأول مرة، كمخلوقات ليلية «طالعة من وراء العصور»، ترقص في عالم غريب، ممتلئ بالأسرار، تحت أشعة القمر، فتختلط أصواتهم وذقات طبولهم بأصوات النهر والأصوات الحيوانية المنبعثة من الغابة - وهكذا يتم الزج بين الرجل الأسود والحيوان. وهو ما يشكل إحدى خصائص الخطاب الأسطوري الأوروبي عن إفريقيا. أما في الواقع، فهذه الليلة هي وليدة اليوم، غير أن البناء المجازي يتمكن من أن يسبق على الرجال الذين يكتونها كل الصفات البدائية: أن أناساً حاليين هم الذين يصيرون هكذا «أقواماً أول»، أي بدائيين - وبذلك تغلق الأسطورة مسيرتها:

- تمجد العمل ومستقبل المعمر

- وتدرج السكان الأصليين في مرتبة أقوام غير تاريخيين، يعيشون خارج الحضارة، كفروع للطبيعة المتوحشة.

إن الأسطورة، في وضعيتها تلك، أي كانتاج خالص، تفوص بنا في عالم سحري، مضرب، وبعبارة واحدة: ملفق. على أن «الغيرة» لا تكرر هذه الأسطورة، وإنما تنهض انطلاقاً منها وضدها. فضلاً عن ذلك، فهي تبرز شيئاً آخر: وهو أن عالماً مختلفاً يمكن أن يتولد من خلال الكتابة.

رؤية الراوي: مجازات:

بعد تحليل «المولد الميثولوجي» يتقل (لبنهارت) إلى استخلاص الطريقة التي يتم بواسطتها «ادراك وتشخيص العالم» من طرف الراوي. وهكذا يلاحظ أن وصف الطبيعة والشخصيات، وكذا بعض الأحداث النادرة - يعبر بشكل واضح عن الخصائص الأيديولوجية لرؤية الراوي، وبنه (لبنهارت) إلى أن المقصود من الأيديولوجية، هنا، هو أن وظيفة الرؤية لا تنحصر فقط في إيجاد وصف تسجيلي للعالم وإنما تعمل على أن تصوغ منه صورة كفيلة بتهدئة القلق الذي يتولد من وضعية الشخص الذي يقوم بالحكي. لقد استند مجال هذه الأيديولوجية، كما أن تماسك وجهة نظر الراوي قد تأكد: ففي أدق التفاصيل تجمل الاختيار الأساسي للحكي، خصوصاً خلال الالتواءات التي فرضها ذلك الاختيار على اللغة أو على الواقع المادي. فمن طريق هذه الملامح، فوات الذاتية الملموسة، قدم الحكي نفسه كخطاب موضوع في سياق تاريخي وسوسولوجي.

لقد انتظم حول المحور الرئيسي المركب من التقابل أسود/أبيض مجموع ثانوي من التوابع الدلالية، ضعيف الاستقلال. هكذا غدا من الممكن رؤية طوبوغرافية ذات قطبين وهي تفسح نفسها حول ذلك التقابل، حيث تتقابل الزراعات القديمة والزراعات المحدثه، مثلاً تتقابل سيادة الفوضى وسيادة النظام. كذلك فإن وضعية الشخصيات، في ذلك المجال، قد شوهدت مصتفة حسب ما إذا كانت تتيح لنفسها امكانية الرؤية أو تعرض نفسها لتكون مرئية. إن الطوبوغرافية ذات القطبين تدخل، بدورها، تحويلات في مفهوم البيت ذاته: فإلى الجنوب، باتجاه الأراضي المزروعة المصفوفة بانتظام، نجد أردية نوافذ تتيح رؤية الواقع داخل أطر صارمة تصوغها هذه الأدوات. أما باتجاه الشمال، فنلاحظ،

عكس ذلك، أن النوافذ ذات الزجاج غير الصافي تجعل غيباً، باستمرار، تهديد
برؤية الأشياء وقد استبدت بها خلال لحظة الرؤية الأشكال المستديرة المائعة.

أما قريباً من المحور الرئيسي، فنجد، طبعاً، تعبيره الرمزي المباشر:
فالسواد/ البياض يفتدو إذن ليلاً/نهاراً، وكل ما يرتبط بأحدهما أو بالأخر يكون
مربطاً بالمحاور الثانوية. هكذا يمكننا النظام التشاركي للدلالات، من خلال
صياغة مجازية متكررة، من ملاحظة سلسلة فردوسية. حيثما يوجد النور، واللغة،
واستقامة الخطوط، والعقل، والتوازن والإنسانية، ومن سلسلة جهنمية حيث
يصطف الليل، والضجيج، والخطوط المنحنية، والفريزة، واللاقياس،
والحيوانية: سلسلتان اسطوريّتان تجمعان، حسب نظام ثنائي القطب، كافة المادة
المحمولة التي يقدمها الحكيم.

وجهة النظر التحليلية النفسية:

لا تزال العلاقات بين التحليل النفسي والنقد الأدبي مجالاً مفتوحاً أمام
مناقشات النقد في الوقت الراهن. ويبدو أن الآراء مختلفة حول ما إذا كان هنالك
تناغم بين عمل اللاوعي وعمل الإبداع. فيري (فرويد) وجود تواصل بين أحدهما
والآخر ولذلك يدرس الأدب كعلم، بينما يرى آخرون، خصوصاً بالنسبة لعلم
الاجتماع، أن مستوى الخلق نوعي، وأنه يجب اتباع الحذر في الاستعمال لمجازات
التحليل النفسي.

لقد مضى الوقت الذي كان يمكن فيه إنكار هذا التحليل، وذلك نظراً لأن
الكتاب أنفسهم لم يعودوا ينكرونه - خصوصاً (آلان روب غرييه) الذي يقوم
باستعمال أدبي للتحليل النفسي، كمادة، واضعاً إياه في النص، باعتباره شيئاً من
أشياءه. وللقيام بمناقشة حول مكان الدراسة التحليلية النفسية بالنسبة لنص
«الغيرة»، اختار (لينهارت) مقالاً معروفاً لمحلل نفسي هو (ديديه أنزيو *Didier Anzieu*)
كان قد نشر في مجلة «الأزمة المعاصرة»⁽¹⁸⁾ وبعد ملاحظة بعض أخطاء
المقال النظرية (بصفة خاصة: الخلط بين الراوي والكتاب)، يبرز (لينهارت) أهمية
القسم الذي يحمل عنوان «الخطاب الباطني للهوسي» حيث يدرس (أنزيو) ذلك
الخطاب من خلال عنصرين مستقلين هما «الدفاعات» *les défenses* (كما تظهر من
خلال الأسلوب) والاستيهامات *les fantasmes* (التي تكون الحكمة نقلاً لها).

(1) ففي فصل «الدفاعات» يلح (أنزيو) بدءاً على أهمية بناء الرواية، ويرى أن «الغيرة» ذات بناء عطلوي أو صفيحي. إن ما نسميه جميعاً البنية الوسواسية، هي هذا البناء الفكري الذي يستولي على جميع العناصر التي تتجلى له (الرؤى والأفكار والذكريات والبراهين) بهدف ادماجها في نظام متناسك ومغلق. الآلية الثانية «للدفاع» هي «النقل»: فالأفكار والأفعال والمواقف لا تسند إلى مكانها الأصلي، وإنما تنقل إلى مكان آخر: إن «الزوج» في «الغيرة» لا يعترف بأنه عاجز، لكنه يرى (فرانك) كذلك. من جهة أخرى، فإن الأهمية التي يكتسبها الشيء كستار للاستيهام تقود المحلل إلى فهم التدقيق في الوصف كحالة تعبير محظوظة للرؤية الوسواسية للعالم. ويجب أن نلاحظ هنا بأنه ليست الأشياء وحدها هي التي تقوم بهذه الوظيفة، بل الحكيم ذاته خصوصاً في صفته كتنكرار. إن مضاعفة المشاهد والأشياء هي علامة على القطيعة بين الراوي والعالم: فبالنسبة للوسواسي، لا يكون للناس أو الأشياء أية عاقبة عاطفية، نظراً لأنه لا يعرف عن أولئك غير الصور. وخاصة الحكيم هذه تحيل على سلوك «عزلة» ثمطي، كما أن غياب الرابط المنطقي بين الوقائع والتصورات يتجلى كنتيجة لسلوك عزلة الراوي - فالأشياء تقدم بضمير المتكلم، بينما تقدم الكائنات بضمير الغائب.

ويحلل (أنزيو)، بعد ذلك، ما يسميه «انسكاك» الحكيم: فالمشهد يغدو لوحة، والشخصيات موضوعات مرسومة أو منحوتة، ويرى المحلل النفسي في ذلك وسيلة يدخل بواسطتها الراوي الوسواسي توقفاً في الصراع، فيبقى وعباً خالصاً من كل انفعال.

(2) بعد دراسته «للدفاعات» ينتقل (أنزيو) لفحص الاستيهامات الوسواسية مثلما تتجلى في روايات (غرييه)، فيحاول أن يربط كل أثر من آثار هذا الكاتب إلى عقدة (أوديب)، جاعلاً من الأثر الأدبي كله تنوعاً على موضوع الأدب المجهول والغائب. وهنا يختلف (لينهارت) مع (أنزيو) فيرى بأنه لا يمكن القيام بدراسة له «موضوع Theme» أو «حبكة» «الغيرة» بالاعتماد، فقط، على عنصر غائب - إذ لا يشار، في الرواية، على الإطلاق إلى أب «الزوج». وكان من الأفضل، للمحلل النفسي، أن يعتبر الشخصيات الحاضرة بالفعل، فلو فعل ذلك لامكنه أن يرى في العلاقة بين «الزوج» و (فرانك) تقابلاً بين عجز الأول، على المستوى النفسي،

وقوة الثاني . سيطرة (فرانك) ، ولافعالية «الزوج» الطقوسية في علاقه بالسود . ومن جهة أخرى ، التفاضل بين القوة المسندة إلى جماعة السود ، والعجز الذي تشعر به جماعة البيض والتركز حول «الزوج» . فليس هناك وعي مريض ، هو وعي «الزوج» ، بل عالم معقد مؤلف من هذا الوعي ومن وعي (أ) و (فرانك) و (كريستيان) ، ومن وجود «خليتين عائلتين» مختلفتين ، وكذا من وجود جماعتين متقابلتين عنصرياً ووظيفياً .

ويستخلص (لينهارت) من هذا النقد أن التفسير التحليلي النفسي لا يمكنه الإمساك ، بسهولة ، بواقع متعدد الأبعاد ، نظراً لكونه لا يجد في متناول يده غير شرح مقصور على فرد واحد - بينها وراء مشكلة الفرد ، هناك شبكة من المشاكل التي تشكل وجوداً كاملاً . وما أنه ليس يوجد تحليل نفسي إلا للفرد ، فإننا سنكون (حسب رأي لينهارت) مضطرين إلى اللجوء إلى تحليل يدمج الأفراد ، بصفة حقيقية ، في الجماعة التي ينتمون إليها . فإذا أخذ النقد بجديّة البنية الشاملة للنص ، على مستوى الحكيم ، فإنه سيكون ملزماً بتبني تحليل يستعمل مصطلحات الجماعات الاجتماعية . إن مثل هذا البحث لا يجب ، مع ذلك ، أن يفضّل المساهمة التحليلية النفسية ، بل سيكون ، على العكس مجبراً أن يجد لها مكاناً وظيفياً داخل نظام شامل . ولهذا يمكن أخذ مفهوم الخطاب الوسواسي ليس فقط كمحول للراوي وإنما لعموم الجماعة المعمرة المؤلفة من (فرانك) و (أ) و «الزوج» .

التاريخ والأسطورة و «الرواية»

هكذا ينتقل (لينهارت) لوصف البنية السوسولوجية ، التي يعتقد أن وضع «الغيرة» في إطارها أمر بالغ الأهمية . إن الأمر يتعلق ، هنا ، بمراجعة المادة التاريخية والسوسولوجية وذلك لفهم حقيقتين لم تذكرتا إلى حد الآن إلا بصورة ضمنية :

1 - إن «الغيرة» موضعها العلاقة بتاريخ الرواية الاستعمارية - وهذه الوضعية ذات دلالة في فهم الرواية .

2 - إن «الغيرة» ، كرواية استعمارية (roman colonial) تلزم الناقد بمعرفة مضبوطة سواء للأدب الاستعماري ، أو للأدوار التي وزعها الاستعمار على عناصره . إن مقارنة الواقع السوسولوجي للاستعمار تتجلى ، هنا ، كأمر لا مفر

منه . ونظراً لارتباط الحقيقة الأولى بفهم الحقيقة الثانية، فقد بدأ (لينهارت) بتحليل هذه الأخيرة معتبراً أنه من الضروري تتبع تاريخ العلاقات بين الاستعمار والمستعمرين، في جرياته وقطيعة، لاستخلاص الأنماط الرئيسية للسلوك والايديولوجيات التي يبرزها هذا التاريخ. هكذا يستتج وجود ثلاثة أنماط: المستعمر الفاتح pionnier، والمستغل، والمتعاون Cooperant، وبعد تحليله لهذه الأنماط، من خلال الأدب الاستعماري، يعتبر الكاتب أن «الغيرة» - بوصفها رواية استعمارية - توجد بين حقتين، حيث يكون المعمران فيها «الزوج» متتياً، تقريباً، إلى الماضي، ولا وظيفة له، وهذا بدعي نظراً لأنه، مع أن وضعيته كمعمر تفترض أن يكون باستمرار على صلة بالأهالي، لا يقدم لنا شيئاً في اتصال ملموس بهم كمدير للأراضي الزراعية التي يستغلها، أما (فرانك) فنشاهده كرجل ديناميكي، على صلة دائمة بالعمال السود أثناء العمل .

هذه الوضعية تجعلنا نعتبر الزيجتين المتواجدتين، في «الغيرة»، تحليلان على قيم مرجعية مختلفة: فالزيجة الأولى «الزوج» و (أ) مؤلفة من معمرين قديمة لا يبران بتجربتهما الأفريقية الأولى وإنما يتميان إلى الحقبة الاستعمارية الثانية التي انتهت بالحرب (النمط 2). لقد كانت أوقات فراغهما تتشكل من اللقاءات المنظمة، بصورة دورية، في مختلف المنازل أو النوادي. من جهة أخرى، نجد الزيجة الثانية (فرانك) و (كريستيان) وهما، على العكس من «الزوج» و (أ)، حديثاً عهد بالمستعمرة وليست لهما تجربة استعمارية سابقة. غير أن (فرانك) يتميز عن زميله «الزوج» في أنه يبدو أكثر قدرة على استعمال المناهج الجديدة في استغلال الطبيعة، وفي العلاقات الإنسانية بالعمال الأهالي على السواء. هكذا نجد المعرفة العقلانية، التي يدعيها كل البيض، في (فرانك) تطبقها العملي، الثغني، وليس الايديولوجي فحسب. إن غاية معرفته، وليس طبيعتها، هي ما يفرقه عن «الزوج» .

وإذا كان (فرانك) يتوفر على خصائص متعددة تجعل عالمه مقابلاً لعالم «الزوج»، فإن هذا التقابل يتأكد بصورة مرئية عندما يتعلق الأمر ب (كريستيان). فهذه المرأة ليست منشغلة فقط بولدها - وهو ما يفرقها عن (أ) - وإنما هي غير حاضرة تماماً في واقع البيض، نظراً لأنها تمكث باستمرار في البيت: بسبب المرض أو بسبب ابنها. إن (كريستيان) شخصية هامشية بالنسبة للبنية الاستعمارية - نظراً

لأنها لا تتبنى، في الرواية، لا طريقة ادراكها الإيديولوجي ولا منهج حياتها.

إن تعارض الزيتين المذكورتين يبرز وجود ظاهرتين مترابطتين:

(أ) برانية L'extériorité النساء بالنسبة لسيروة الحياة الاستعمارية (هامشية (كريستيان) بسبب عدم التلاؤم، وقطعية (أ) بسبب رفض وضعيتها).

(ب) وتقابل Opposition الرجال باعتبارهم يشكلون أنظمة تقنية وإيديولوجية مختلفة تنتمي إلى حقيقتين من حقبة الاستعمار. فبالنظر لكونه وارثاً منحطاً للسلوك البروميني للمعمرين الأوائل، يغدو «الزوج» مسكوكاً في حاضر مستمر ومتوهم، وموجهاً فقط نحو أسبال قناع على التقدم المدمر للزمن، بينما يشير (فرانك) - رغم أنه مجرد مهاجر إلى عالم استعماري تقليدي - إلى حتمية تحول في الوضعية الاستعمارية عن طريق الهيمنة العقلانية على المعرفة التقنية. فهو يمتطي، إذن، إلى ذلك الجيل الذي ستكون قيمه هي ما يغذي إيديولوجية التعاون التقني بعد ارتقاء المستعمرات القديمة إلى مصاف الدول المستقلة.

ويحلل (لبنهارت)، في نهاية المطاف، وظيفة «الرواية الأفريقية»⁽¹⁹⁾ (وهي نص تقرأه شخصيات «الغيرة» فيرى أنه مجرد ورود اسم هذا النص فإن القارئ يغدو مدعواً إلى أن يرى فيه معادلاً للعالم الذي يصفه الحكيم. على أن هذه «الرواية» - التي صيغت من محتوى «الزوبعة» و«تمرد الأهالي» ومن «قصص النوادي» (ص 215) - تسمح بوضع جسر يصل بين المكان المحفوظ للتاريخ المشخص représentée (أي «الرواية الأفريقية») وحلة التاريخ المعيش (أي البيض في «الغيرة»). غير أن ما يثير الانتباه هو أن «الرواية الأفريقية» - التي تتضمن أحداثاً، وقصة، وتسلسلاً كرونولوجياً - جعلت من (كريستيان)، أو من بديلها، بطلها. إن (كريستيان)، أو بديلها، إذن، توجد في صلب التحول الاستعماري، بينما هي - بالنسبة لعالم البيض في «الغيرة» - لا يمكن أن تكون إلا هامشية. هكذا نلاحظ أن «المهام» التي تكون مركزية بالنسبة للرواية الاستعمارية - لا يكون موضعها إلا على محيط الرواية الجديدة. وهذا التحول هو بالغ الدلالة نظراً لأنه يبرز كيف أن عنصراً قاراً في ذاته (البطل - كريستيان) يغير جذرياً وظيفته عندما تتبدل البنية الشاملة التي تتضمنها الرواية: الاستعمارية أو الجديدة. ففي السياق التاريخي الذي تولدت عنه الرواية الاستعمارية التقليدية، كانت شخصية، مثل

(كريستيان)، تجدد مكانها في مركز المحكي، وعندئذ تغير الزمن، ولم تعد «وضعية البطل» سوى ذكرى قديمة، ولا الملحمة - خالقة البطل - سوى شعبة منطقتة في الليل الاستعماري، فإن شخصية البطلة - (كريستيان) تغدو هامشية وغير قابلة للتلاؤم. أما في مركز التخيل، فلا تتجلى، من الآن فصاعداً، سوى شخصيات اشكالية (أ) و«الزوج» أو شخصيات لا صلة لها بالماضي، وتوجه وينتبه جديدة للعلاقات في العالم الذي كان استعماريّاً من قبل. على أن تهميش الشخصية التقليدية (البطلة) لا يعني، مع ذلك، أن الرواية التقليدية قد خدعت، بصفة كلية، بالنسبة لعالم «الغربة»، غير ذات وظيفة، فالراوي ما كان له، بدون شك، أن يعدد الإحالة على تلك الرواية إذا لم تكن لديه أسباب هامة.

إن التاريخ، تاريخ الماضي، يتجلى في الرواية كأصل شارح وكاحالة يمكن من فهم المعنى. وستكون المسألة، دائماً، انكاره والقضاء عليه كما لو أنه من الممكن الرجوع إلى الخلف، ولو أمكن للراوي أن يفعل ذلك، مثلاً فعل بتاريخه الخاص، فإنه سيظن أن قد نجح من الحاضر، إن الآليات العقلية لهذا النفي الذي يغدو نظراً لأنه استيهامي - اثباتاً، يمكن الالتماس بها بسهولة في النص. فالأمر يتعلق بمحو الأثر، وذلك لأن التاريخ بالتعريف، قائم تحت أنواع الكتابة. وهنا يذكرنا (لبنهارت) بعمليات محو الأثر الذي تركته على الجدار الحشرة المدهوسة، وكيف يغدو هذا الأثر، على التوالي، بالنسبة للراوي، «تصميماً» و«مقالاً» و«مطبوعاً». فدالحديث» المركزي يصبح، من تلقاء نفسه، نصاً أي علامة على التاريخ، بينما يغدو المحو نشاطاً أساسياً: إنه يشير لنفسه كنشاط ايديولوجي من الدرجة الأولى، وأنه لا يمكن ادراك معنى لذلك المحو في محو التاريخ إلا في عهده لشقاء الراوي أمام الواقع التاريخي الذي يحمل، فعلاً، على محوه هو.

ويستنتج (لبنهارت) من هذا التحليل، أن العلاقة غير منفصلة بين التاريخ والأسطورة و«الكتاب»، وأن كلاً منها - في مستواه الخاص - يؤدي وظيفة «الحال» عليه، référent بالنسبة للمحكي. إن معرفة التاريخ ضرورة للقراءة، كما أن معرفة الأسطورة ليست أقل ضرورة منها، أما «الكتاب» - وعاء الكتابة، والأصل الذي يقال التاريخ من خلاله، والشكل النوعي للأسطورة - فإنه يحتمل المؤسسة الروائية برمتها.

الأسطورة والكتابة:

ويعبر (لينهارت) عن رغبته في أن يفحص، ببعض التدقيق، العلاقات التي يقيمها النص كآدب، بالأسطورة كأيديولوجية - فيلاحظ أن تحليلاته السابقة كانت مرتبة عن تحليل البنية المعنوية للنص، وهو التحليل الذي يعتقد (لينهارت) في أسبقته نظراً لأن كل فحص للمستويات الشكلية، دون معرفة للرؤية للعالم، سيكون محكوماً عليه بالاعتباطية أو السطحية.

يقيم (آلان روب غرييه) عمله الروائي، غالباً - وهذه واقعة ملاحظة - على بنية دالة (نظام دلالي) مصاغة بصفة مسبقة، ليستعملها كبناء في الدرجة الثانية. وهذا ملموس خاصة فيما يتعلق بالحكي الروائي التقليدي، «البلزاكي»، الذي يضعه (روب غرييه) أمامه كنموذج يسهر على مخالفته، هكذا يمكننا أن نقول بأن عمل هذا الكاتب ينهض انطلاقاً من سلسلة من الأنظمة الدلالية: الرواية الاستعمارية («الغيرة») الرواية الجنسية - البوليسية («بيت المواعيد») (20) إلخ وأن تواتر هذا النسق يشير إلى نية معلنة في القيام بتحريفات سواء على صعيد الأساطير أو الأشكال التي تدعمها. تبعاً لذلك، فإن مستويين من مستويات «الغيرة» سيكونان محط اعتبار من طرف (لينهارت): من جهة، معالجة الأساطير (الحياة الاستعمارية، والزعجة ذات الأطراف الثلاثة حيث تتحكم الغيرة) التي يتم انتزاعها من حالتها كأساطير لتحول إلى وقائع أدبية؟ ومن جهة أخرى، إبراز الخاصية النوعية للحكي كنص، في مستوى الوسائل المعجمية والتركييبية المستعملة.

ولدراسة المستوى الأول، يقتبس (لينهارت) الخطاطة التي اقترحها (رولان بارت) والتي تحلل الأسطورة على هذا النحو:

لغة 1 - دال 2 - مدلول 3 - دليل.

أسطورة: 1 - دال (شكل) 2 - مدلول (مفهوم) 3 - دليل (دلالة).

حيث يلاحظ التقابل بين اللغة والأسطورة منظوراً إليها - في إطار ثنائية سوسير - ككلام. ونظراً لأن علم الدلالة قد أخذ منذ مدة يتساءل حول بعض مفاهيمه، فإنه قد وقع هجر ثنائية (لغة - كلام) بسبب عدم إمكانية تحديد عملي لمفهوم لغة. ودون تبني مقابلة شومسكي بين (القدرة) و(الإنجاز)، فإن (لينهارت) يقبل بالتمفرقة بين مختلف حالات النظام الدلالي اللسني للغات الفردية Idiolectes -

وهي الحالات الخاصة بكل غط من الانتاج الخطابي، وفي حالة «الغيرة» سيكون علينا، بصفة خاصة، أن نلاحظ وجود انتاجين مختلفين: (1) الأسطورة (الاستعمارية، البرجوازية الصغيرة أو العقلانية) التي سنشير إليها كنظام دلالي ثان (ن. د 2: 2) و «الغيرة» كعمل أدبي، وسنشير إليها كنظام دلالي ثالث (ن. د. 3). إن القدرة اللسانية (المعجمية والتركيبية) لا يمكن أن تعتبر كياناً واحداً بالنسبة لنصوص بالغة التعدد، كما هو الحال هنا. لهذا يقع التفريق بين نظامين دلاليين في المستوى (1) - بمعنى مستوى اللغة (سوسير) أو القدرة (شومسكي) - اللذين سنسميهما، على التوالي، نظام دلالي 2 (ن. د 2) ونظام دلالي 3 (ن. د. 3).

إن الأسطورة، في حالة «الغيرة»، تنطوي على مفهوم هو الهيمنة الفرنسية، الديكارتيّة Cartesian هيمنة البيض. ويجب أن نلاحظ أن وظائف الأسطورة الاستعمارية تفترض مفهوماً ليس أقل أسطورية عن فرنسا والفرنسيين. ومع ذلك، فالأمر لا يتعلق مباشرة بالأسطورة، ولكن بنص يضع نفسه في علاقة بها، متجاوزاً إياها، بالمعنى (الهيكل) للنجاح. إن تحريفاً طفيفاً لأسلوب ومعجم «الغيرة» يكفي ليفضح الدعة الأسطورية ويبرز مكان المفهوم الأسطوري (في: ن. د. ب) عن الاستعمارية الامبريالية، مفهوماً آخر يظهر عكس الأسطورة، ويمكن تسميته وعياً استعماريّاً شقيّاً (في: ن. د. ج). فلذا اعتقدنا أن المفهوم الثاني قد ظهر تاريخياً في لحظة انتشار مفهوم «الزوجة» Negitude⁽²¹⁾ فإننا سنميل إلى أن نقابله بمفهوم «بهوضة» Blanchitude التي لا تستمع إلا إلى حدس مظلم يعلن نهايتها.

بعد ذلك يحلّل (لينهارت) الأسطورة الثانية، وهي الزيجة ذات الأطراف الثلاثة. وفي هذا الصدد يرى أن الغيرة كعاطفة «تتضمن معنى الخشبة من فقدان شيء» في (ن. د. ب) تغدو (Jalousie)، أي ستارة شبك في (ن. د. ج) مما يدفع الحكمي إلى أن يخلق طريقة نظر خاصة. غير أن التحول لا يقف عند هذا الحد. فالوضعية المركزية للكلمة (Jalousie) باعتبارها كلمة مزدوجة المعنى (عاطفة - ستارة شبك) تشهد بوضوح أن الانزلاق من معنى إلى آخر يجعل مجمل نظام القيم المرجعي يتحول تبعاً لذلك. وبالفعل، فإلى جانب الزواج البرجوازي، تشخص أيضاً الامبريالية الاستعمارية، التي هي نتاج الجمهورية الثالثة. وفي

عمق المشهد، يتجلى التقابل الجدولي: زيجة فرنسية/ تعدد الزوجات الأفريقي، الذي يحيل بدوره على التقابل ثقافة/ طبيعة. وكمثال على طريقة الحكمي الخاصة، التي تنتج عن ذلك التحول، يستشهد (لينهارت) بفقرة من الرواية، حيث يقف (الزوج) وراء ستارة الشباك المغلق متأملاً الخارج، فيلاحظ بأن ما كان يجب أن يظهر كمذات «سواده» يتحول، بشكل مذهش، إلى مذات «بياض». إن ما يوصف لنا هنا ليس واقعاً محايداً، وإنما نتيجة نشاط عقلي لشخص أبيض، في وقت حدث فيه عقلانيته السلفية ممارسة هوسية.

وعندما يحلل (لينهارت) وضعية المعنى في الحكمي، يشير إلى أن العلاقة التي تقوم بين مكانين مرجعيين جد مختلفين مثل (ن . د . ج) تعكس التحليلات التي اقترحها (جان ريكاردو) تحت عنوان: «الوصف الخالق»⁽²²⁾، وبالضبط النمط الرابع من العلاقة بين الوصف والمعنى، حيث ينتج الوصف عن توجيهات شكلية. إن الوصف، في هذا النمط، يخلق علماً ويميل إلى إثارة معنى يدخل ولها في نزاع. ويعترف (لينهارت) أن هذا النزاع ضد المعنى هو علامة حدافة في الأدب المعاصر، غير أنه يؤخذ (ريكاردو) على اعتبار «التوجيهات الشكلية» مبدأ خالفاً للوصف، ويرى أن معنى الصراع ضد المعنى هو رفض «المؤسسة الدالة» *institution* أي الجهات التي تعطي الشرعية للأساطير الخالية. إن الصراع ضد المعنى هو هذا الجهد الذي يبذله الأدب للانفصال عن ذاته كممارسة دالة متشعبة لنظام اجتماعي لم يعد يوحى لا بالثقة ولا بالاحترام.

وبعد أن يفحص أوضاع التشخيص، على ضوء هذا الصراع، في رواية «الغيرة»، يعمد (لينهارت) إلى ملاحظة كيفية استيعاب كتاب الحفية الثالثة (سيلين *Céline*، وليريس *leiris* وجيد *Gide*) للعالم الاستعماري. فإذا كانت الرواية الاستعمارية قد أتاحت، بواسطة الشكل الروائي، تملك الواقع الاستعماري وذلك لإدراجه ضمن أطر التشخيص والوصف الأدبي، كما مكنت من تغطية حاجات مستعمر في عصر التوسع - فإن كتاباً مثل أولئك، ما كان لهم - وقد قرروا ادانة الاستعمار ذاته - أن يضعوا أنفسهم على الطريق الأدبي الذي اقترح عليهم، وهكذا قطعوا صلتهم بشكل التعبير الأسطوري للاستعمار، وهو الرواية الاستعمارية، واستبدلوها بـ «كراسة السفر» *carnet de route* التي يعتقد

(لينهارت) «أن حولتها الايديولوجية أخف وأن مرونتها تمكن من التعبير عن التساؤلات والشكوك». فإذا كان (آلان روب غرييه) قد استعاد التقليد الروائي، فإنه إنما فعل ذلك لكي يقطع صلته به. وعوضاً عن مراوغته، فضل أن يواجهه، لكي يرغمه على أن يقول اسمه، فيتعرف عليه ويتزعر قناعه.

الهوامش

- (1) Collection Critique - Edition de Minuit, Paris
- (2) «الأدبية» مفهوم ينسب إلى (رومان جاكوسون)، ويقصد منه «دراسة ليس الأدب وإنما ما يجعل من الكتابة أدباً».
- (3) Pour une sociologie du roman - coll. «Idées», Gallimard, 1964
- (4) نفس المصدر.
- (5) «قضايا الرواية الحديثة»، ترجمة: صباح الجهم، طبعة وزارة الثقافة، دمشق 1977 - ص 137.
- (6) R. Barthes: La Degré zéro de l'écriture, seuil, Paris - 1953
- (7) المرجع المذكور بهامش 3.
- (8) المرجع المذكور بهامش 6.
- (9) المرجع المذكور بهامش 3.
- (10) «نحو رواية جديدة»، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر. ص 119.
- (11) مصطلحات من مصطلحات المذهب الهنوي التكويني كما حلده فولدمان.
- (12) مصطلح استعمل في أدبيات «الرواية الجديدة» الفرنسية، وهو يعبر عن الوضعية الجديدة للراوي.
- (13) La route de Flandre، رواية لـ. كلود سيمون Claude Simon - طبعة مينيوي.
- (14) Dans le Labyrinthe، رواية لـ. آلان روب غرييه - طبعة مينيوي.
- (15) L'emploi du temps، رواية لـ. ميشال بيتر - طبعة مينيوي.
- (16) Les Fruits d'or، رواية لـ. ناتالي ساروت.
- (17) راجع هذا النص في صفحة 39 - 40 من الكتاب الذي نقله. ومصدره مجلة دعائية تصدر من شركة (Afr - Afrique) ص 24، 1969.
- (18) «Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe - Grillet» N° 233, octobre 1965.
- (19) يلخص - آلان روب غرييه - محتوى هذه الرواية في صفحة 216 من «الغيرة». ونحب الإشارة إلى أن هذا النص، المتخيل، يمكن، في رأي (لينهارت)، مرحلة الانتقال من النمط الاستغلالي للاستعمار، إلى النمط المتعاون. أما بالنسبة لبنية «الغيرة» ذاتها، فهو نص «en rythme» أي أنه يمكن، على مستوى مجهري، بعض اللحظات الهامة في الرواية.
- (20) la maison des rendez - vous، رواية لـ. آلان روب غرييه - طبعة مينيوي.
- (21) ينسب هذا المصطلح إلى - آييه سيزار A. Césaire
- (22) راجع الهامش رقم 5.

منهج لوكاش في كتابه : بلزاك والواقعية الفرنسية

عرض وتعليق :
ادريس الناقوري

يضم هذا الكتاب^(١) أربع دراسات كتبها لوكاش في الاتحاد السوفيتي . تتناول الدراسة الأولى بالنقد والتحليل رواية بلزاك «الفلاحون» . وتعالج الثانية رواية «الأوهام الضائعة» لنفس الروائي ، وتستعرض الثالثة أهم الملاحظات التي أبدتها بلزاك حول رواية ستندال ، معاصره «ديريارم» . أما الدراسة الأخيرة فهي عن أميل زولا بمناسبة عيد المئوي .

إن الكتاب بكامله يدور حول الرواية ونقدها . والرواية هنا حصراً هي رواية القرن التاسع عشر التي تمثلها أعمال ستندال ، بلزاك وزولا . والنقد هو الملاحظات والآراء التي عبر عنها بلزاك وستندال وزولا وبالأخص مؤلف هذا الكتاب ، الذي اعتمد في دراساته هذه منهجاً واضحاً يتميز بكونه منسجماً علمياً .

والذي يعني من هذه الدراسات التي كتبها لوكاش وضمها مؤلفه المذكور ، المنهج النقدي الذي اصطنعه المؤلف ، لذلك فالملاحظات والانتقادات التي أبدتها بلزاك بصدد رواية ستندال ، وتلك التي أثارها زولا حول واقعية ستندال وبلزاك ذات فائدة مزدوجة لأنها تعتبر جزءاً من المنهج النقدي عند لوكاش من جهة ، وعنصراً أساسياً في تحديد المنهج الإبداعي الذي يصدر عنه الروائيون الثلاثة . لا ندري بالضبط متى شرع لوكاش في كتابة هذه الدراسات ومتى فرغ منها ، لذلك فتوثيق تاريخ كتابتها قد يكتنفه بعض الغموض والاضطراب . فالمؤلف يصرح في المقدمة التي كتبها للترجمة الفرنسية سنة 1951 بأنه كتبها منذ خمس عشرة سنة أي في

عام 1936.

وفي المقدمة التي قلم بها الطبعة العربية من كتابه: دراسات في الواقعية الأوروبية⁽²⁾، وهو كتاب يضم جميع الدراسات التي تضمنها كتيبه عن بلزاك والواقعية الفرنسية، يؤكد لوكاش سنة 1968 ان هذه المقالات ظهرت لأول مرة باللغة الانجليزية عام 1950، بيد انها كانت قد صدرت جميعاً في الثلاثينات في الاتحاد السوفيتي، حيث ثارت حينذاك مناقشات واسعة بين المهاجرين المناضلين ضد الفاشية، حول الوسائل والأهداف، والسبل الكفيلة بإيجاد أدب تقدمي معبر عن العصر⁽³⁾.

من المؤكد إذن، على الرغم من صعوبة ضبط تاريخ التأليف، ان الدراسات كتبت في الاتحاد السوفيتي الذي هاجر اليه لوكاش سنة 1933، ولذلك فهي تندرج من الناحية الفكرية ضمن المرحلة الرابعة من مراحل تطور لوكاش التي تبدأ بهجرته الى الاتحاد السوفيتي 1933 وتنتهي بموت ستالين سنة 1954⁽⁴⁾ وهي مرحلة انصرف فيها المؤلف الى الأبحاث الأدبية والجمالية واضطر الى قبول نظرية لينين حول الانعكاس وتأيد أعمال ستالين اللغوية كما يقول أرفون⁽⁵⁾.

غير ان اهتمام لوكاش ببلزاك وبالواقعية الكلاسيكية عموماً يعود الى وقت مبكر: ففي المؤلفات الأولى التي كتبها هذا المفكر: (الروح والأشكال)، (نظرية الرواية) نجد إشارات الى الروائي الفرنسي الكبير. وفي المؤلف الثاني على الخصوص، كثيراً ما يحيل لوكاش الى روايات بلزاك ويقارنها بروايات بعض معاصريه أو متقدميه.

فعل ذلك مثلاً في الفصل الخاص بالثلاثية المجردة⁽⁶⁾ وفي مواضع أخرى من نفس الكتاب⁽⁷⁾. وفي مؤلفات لوكاش اللاحقة⁽⁸⁾ توطدت الصلة بين الاثنين على نحو أوسع وأعمق، حيث فاق اهتمام لوكاش ببلزاك اهتمامه بأي روائي آخر. وفي الواقع فان اهتمام لوكاش ببلزاك يدخل في سياق عام تحلده عنايته الفائقة بالأدب الكلاسيكية، الاغريقية، والكلاسيكية الجديدة (الأوروبية)، وبأدب القرن التاسع عشر الذي يمتد في مفهوم لوكاش من الثورة الفرنسية الى عصر بلزاك.

وقبل ان نعرض لمنهج لوكاش في دراساته عن بلزاك والواقعية الفرنسية لا بد

من التذكير بموضوع ومضمون الأعمال الروائية والتجدي التي عالجها لوكاش في كتابه هذا. تنتمي رواية (الفلاحون) الى القسم الخامس من (الكوميديا الانسانية)، العنوان العام الذي اختاره بلزك لمجموع أعماله الروائية البالغ خمسين رواية. وعنوان هذا القسم الخامس: مشاهد الحياة الريفية. ويضم بالاضافة الى (الفلاحون) (طبيي الريف) و(قيس القرية).

ألف بلزك (الفلاحون) في مرحلة نضجه سنة 1844 ليصور من خلالها مأساة الطبقة الارستقراطية الفرنسية ومأساة صغار الملاك من الفلاحين وأهول الحضارة الاقطاعية. والصورة التي تشكل الاطار الواسع لهذه المأساة العامة تقوم على الصراع الدائر بين القوى الاجتماعية الثلاث التي تعتبر عصب الحياة في المجتمع الفرنسي في منتصف القرن التاسع عشر، ويرمز اليها بلزك بكل من الرأسمالي الجشع المنتصب. . والقطاعي مالك الأرض، والفلاح الصغير الكادح.

الطبقة الأولى يمثلها الرجل النبيل «مونت كورنيه» ذو العلاقات الواسعة والنفوذ الديني والسياسي الكبير.

ويمثل القوة الثانية، الفلاح المرابي (ريجو) الذي يستغل الفلاحين الصغار وينهب خيراتهم ويمتص جهودهم ويسخرهم لخدمته مدى الحياة.

وقد مكنت الأوضاع الاجتماعية، وعلاقات الانتاج السائدة آنذاك، هذه الطبقة الثانية من السيطرة على بقية أطراف الصراع ومن استغلال الموقف لصالحها فأضحت بذلك القوة الكبيرة التي تتحكم في علاقات الصراع القائمة بين القوى الثلاث. اما الفلاحون، القوة الثالثة، فهم الطبقة التي اضطرتها وضعيتها الاجتماعية وطبيعة الصراع الى مناهضة القوتين الأخريين: الطبقة الاقطاعية الأثلة، والطبقة البورجوازية الرأسمالية الناهضة من جهة، وأجبرتها على التحالف مع الرأسماليين ضد كبار الاقطاعيين من جهة ثانية. وقد أدت تطور الصراع، بالفلاحين، الى السقوط، في نهاية المطاف تحت وطأة الاستغلال الرأسمالي البورجوازي. فما ان تحررت الطبقة البورجوازية من طبقة الاقطاع حتى أخذت تستغل الفلاحين وتحكم سيطرتها عليهم، فكانت بذلك السبب المباشر والموضوعي - في ظل الصراع الطبقي - في خلق مأساة الفلاحين: الطرف الثالث في الصراع الاجتماعي المحتدم حول الأرض.

هكذا استطاعت الرأسمالية ان تخرج من هذا الصراع متصرة فكان انتصارها سببا لمأساة مزدوجة لحقت بالنبلاء والفلاحين على السواء. لذلك فالصورة التي تقدمها رواية (الفلاحون) - يقول لوكاش - كما هي في كل أعمال بلزاك الأخرى لم تكن مجرد مزجة النبلاء، ولكنها كانت ايضا حتمية هذه المزجة. وما هو أهم، في هذه الرواية - حسب لوكاش - هو ان بلزاك، اهتمنى الى تصوير مأساة صغار الفلاحين، ووفق في هذا التصوير من حيث أراد ان يصور مأساة الوضع الارستقراطي فحسب. يقول لوكاش:

«فان ما فعله بلزاك في هذه الرواية، هو في الواقع على العكس تماما مما قد شرع في فعله، فما صور في روايته لم يكن مأساة الوضع الارستقراطي بل مأساة صغار الملاك من الفلاحين»⁽⁹⁾.

ثمثلت مأساة الفلاحين في ظهور جيل من أمثال (ريجو) انبثق عن البورجوازية الثورية سنة 1789. في فترة لم تكن فيها الطبقة العاملة الفرنسية قد تطورت بالقدر الكافي، بحيث يتسنى لها القيام بالثورة بالتحالف مع الفلاحين. وانعكست هذه العزلة الاجتماعية للفلاحين المتمردون في تشوشاتهم الطائفية وفي تكتيكاتهم المتطرفة الزائفة⁽¹⁰⁾.

لقد ناضل الفلاحون من أجل الحصول على قطع أرضية وملكيات صغيرة خاصة بهم ونجحوا في ذلك. والرواية التي تدور حول هذا الصراع من أجل تقسيم الضيعة الكبيرة، تبدأ بوصف الصحفي (بلونديت) للكمال الارستقراطي الذي عم عالم الريف بما فيه مقر (مونت كورنيت) وتنتهي بمنظر حزين يرثي فيه بلزاك الجمال الفاخر وهو يتلاشى عند تقسيم الضيعة الى ملكيات صغيرة بين الفلاحين. والفلاحون حين يصارعون من أجل الأرض انما يستميلون حقا ضالعا ويحبون تقاليد ثورية راسخة توجهها ثورة 1789: «لقد استلك الفلاحون الأرض التي حرمتهم منها القوانين الاقطاعية على مدى اثني عشر قرناً، ومن هنا كان حبهم للأرض التي قاموا بتقسيمها فيما بينهم للدرجة انهم قاموا بتقسيم خط المحراث الى نصفين»، كما يقول الأب بروسب في الرواية⁽¹¹⁾.

يبدأ لوكاش في تحليله للرواية بابرار أهميتها من الناحية الموضوعية والتاريخية. فهي أولا تعرض لموضوع هام يتجسد في الصراع الطبقي من أجل الحصول على

ملكية عقارية . وهي ثانيا تعد أهم عمل كتبه بلزاك في مرحلة نضجه . وقد عبر عن هذه الأهمية المؤلف نفسه بقوله : «على مدى ثماني سنوات ، وأكثر من مائة مرة وضعت هذه الرواية جانباً ثم عدت من جديد الى تناول اهم كتاب أريد ان أكتبه»⁽¹²⁾ . وبعد ذلك ينتقل لوكاش الى بيان عظمة بلزاك من خلال التأكيد على صدقه الفني وأخلاقه الفكرية العالية . ان هذا الصدق هو الذي جعل بلزاك يضحى بأفكاره الايديولوجية لصالح رؤيته الفنية . وما يجعل بلزاك رجلاً عظيماً - يقول لوكاش - هو الصدق العنيد الذي صور به الواقع ، حتى ولو تناقض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية⁽¹³⁾ .

إن واقعية بلزاك الصادقة ، وأخلاصه الفني يعدان من الأسباب التي شددت لوكاش اليه ودفعته الى الإعجاب به واعتباره نموذجاً في الرواية الكلاسيكية ، ان حل مستوى الكتابة الثرية او على مستوى المنهج الابداعي . ومن هنا نفهم الاهتمام المتزايد الذي أولاه لوكاش لبلزاك ، ونفهم كذلك الاطراء الذي ما فتئ يقدحه عليه في كل مناسبة وخاصة في مؤلفه هذا . يقول : وعندما عالج بلزاك هذه المشكلة (الصراع الطبقي في الريف) في أوج قدراته الابداعية وبمنهج الشخصي الخاص ، قدم من خلال قدراته ككاتب نقدا صريحاً للأفكار التي تمسك بها بكل شدة حتى نهاية حياته كمفكر سياسي . لقد رسم بلزاك مأساة الملكيات الكبيرة الارستقراطية بكل الغنى التي تملكه عبقرية الأدبية . وعلى الرغم من انه صور الفلاحين الجائعين البؤساء ، بعداء بالغ ، ، فإن بلزاك الواقعي العظيم ، كما كان بالفعل ، يقدم لنا مع ذلك صورة تذكارية محكمة التوازن ، للقوى التي كانت تتصارع على الجانبين⁽¹⁴⁾ .

ربما ان اعجاب لوكاش ببلزاك ليس مجانياً ، فهو كثيراً ما يأتي مشوياً بالحيلة ، وما أكثر ما تتخلله انتقادات لاذعة ولكنها صحيحة يوجهها لوكاش الى الروائي الكبير . ومن أهم هذه الانتقادات قصور بلزاك عن إدراك أسباب التطور الموضوعي ، وحجزه الفكري عن استيعاب حركة التاريخ في صيرورتها الواقعية وآفاقها الرحبة ، على الرغم من انه عاصر ظهور الفكر الاشتراكي وتحركات الطبقة العاملة في فرنسا ، هناك من غير شك عدة مبررات تفسر هذا الموقف الرجعي من مسألة التطور ومن الثورة الفرنسية ، منها انتهاء بلزاك الطبقي ، وولائه الديني

والسياسي : (كان مقتعاً بأن المسيحية تشكل الأساس الايديولوجي الوحيد الذي يمكن من انقاذ المجتمع، ورأى في الرأسمالية الأساس الاقتصادي الوحيد لبناء المجتمع المتطور ومن هنا إعجابه بتايليون وتعاطفه مع طبقة النبلاء في روايته هذه. .) ولكن هناك ما هو أهم من كل هذا وهو أن بلزاك لم يفقد قط إيمانه بالنهضة الانسانية والاخلاقية، وأمله في ان تتحقق على أوسع نطاق. والخلاف الذي يبعده عن لوكاش يكمن في الوسائل المؤدية الى تحقيق هذا الهدف لا في الهدف نفسه. والملاحظة التي يمكن استخلاصها من تحليل لوكاش لرواية (الفلاحين) هي ان هذا التحليل كان مشبعاً أكثر بالفكر المادي الجدلي ومثلاً بمقولات ماركس وانجلز. ولا أدل على ذلك من العبارات الصريحة والمباشرة التي استعارها لوكاش من زعمي الماركسية والتي كان يصرح بها من حين لآخر فقرات تحليله، ومنها مثلاً قوله عن واقعية بلزاك في «انه كشف النقاب عن الوجود الاجتماعي كأساس للوعي الاجتماعي، وحل وجه الدقة، ظهر ذلك في التناقضات بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، تلك التناقضات التي كشفت عن نفسها بالضرورة في كل طبقة من طبقات المجتمع . . .»⁽¹⁹⁾، ومنها كذلك استشاداته وإحالاته الكثيرة على ماركس وانجلز.

ونجد في منهج لوكاش كذلك بعض رواسب مرحلة الشباب ونعني بها المصطلحات التي سادت كتاباته الأولى مثل: الكلية، الرؤية للعالم، النموذج، اما مفهوم الواقعية فهو - على ما يبدو - مستمد من أبحاثه عن الواقعية الكلاسيكية التي تتغلغل في منهج بلزاك الابداعي وتختلف عن الطبيعة الفوتوغرافية التي ألزم بها اميل زولا نفسه. هذه الواقعية البلازكية كانت محط تنويه كل من ماركس وانجلز، وعرفها لوكاش بقوله: «وتنهض واقعية بلزاك على التنسيق الكامل بين الصفات الفردية المميزة لكل شخصية من شخصياته من جانب، وبين الصفات التي تميز هؤلاء الأفراد بوصفهم ممثلين لطبقة من الطبقات من الجانب الآخر. ولكن بلزاك يذهب الى أبعد من ذلك، فهو يلقي الضوء على الملامح الخاصة التي يشترك فيها - من وجهة النظر الرأسمالية - الناس المختلفون الذين يتممون الى مجموعات مختلفة داخل المجتمع البورجوازي»⁽²⁰⁾.

ويختتم لوكاش تحليله لهذه الرواية بملاحظة توضح قصور الرؤية عند بلزاك.

فهو وإن تمكن بنجاح من تصوير بأس الفلاحين فإنه لم يستطع أن يقدم أية إمكانية للخروج منه. وجبرته تكمن هنا لأنه صور ذلك الئس والفشل وضياح الوهم بطريقة واقعية بوصفها ضرورة لا مناص منها.

ونقودنا عبارة (ضياح الوهم) إلى رواية بلزاك الثانية في كتاب لوكاش. والأوهام الضائعة هي رواية بلزاك الثانية التي حظيت باهتمام لوكاش. وتنتمي إلى القسم الثاني من (الكوميديا الإنسانية) الذي يحمل عنوان: مشاهد الحياة الإقليمية. كتبها بلزاك ما بين سنتي 1835-1843، أي قبل كتابته رواية (الفلاحون). والروايتان معا تمثلان مرحلة النضج بالنسبة لمؤلفها. ويذهب لوكاش إلى أن بلزاك خلق بهذه الرواية نمطاً جديداً من الرواية، كان مقدراً له أن يؤثر تأثيراً حاسماً على التطور الأدبي في القرن التاسع عشر، وهذا النمط الجديد هو الرواية التي تعالج ضياح الوهم، وتبين كيف يتحطم مفهوم الحياة لدى أولئك الذين يعيشون في مجتمع بورجوازي، وهو مفهوم قائم بالضرورة على الرغم من أنه زائف، على صخرة القوى الرأسمالية الغاشمة. (17).

قبل أن نتحدث لوكاش بتفصيل عن موضوع الرواية وتحلل شخصياتها، يشير إلى كتابات روائية سبقت رواية بلزاك ومهدت السبيل لها، منها (دون كيشوت)، (ابن أخرامو)، (الأحمر والأسود)، (اعترافات فتي العصر) وكلها تعالج موضوع انهيار الأوهام، بعد سقوط نابليون وعودة حكم البوربون وثورة بوليو، حيث أصبحت المثل البطولية البورجوازية مجرد زينات سطحية، وكماليات زائلة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة، وامتد الطريق الرأسمالي الذي اختطته الثورة الفرنسية ونابليون إلى آفاق عالمية ملائمة وسهلة المثال.

وكان على الطلائع البطولية أن تختفي لتفسح مكاناً للمستغلين المنحطين من المضارين والاحتاليين الذين انجهم التطور الجديد (18).

إن الإطار العام الذي تتحرك فيه الرواية يتحدد في الانتقال المفاجيء الذي أحدثه التطور الرأسمالي في المجتمع الفرنسي في نهاية العصر البطولي حيث سيطرت علاقات الرأسمال على كافة مرافق الحياة وعم الاستغلال والربا والفحش، القرية والمدينة، وسخرت البورجوازية الرأسمالية كل شيء لصالح تطورها ونمذجها. إن هذه العملية الاجتماعية العامة وما رافقها من تحول في

البنيات التحتية ومن تطور في البنى الفوقية هي موضوع رواية : «الأوهام الضائعة». والرواية تعالج بالتحديد تحول الأدب، وكل أيديولوجية معه الى سلعة. وهذه الرسمة الكاملة لكافة مجالات النشاط العقلي والأدبي والفني جسدت المأساة العامة لجيل ما بعد نابليون في غانج اجتماعية بالغة النفاذ والعمق لم توجد في كتابات احد من معاصري بلزاك، حتى في كتابات مستندال معاصره العظيم»، كما يقول لوكاش.

يستند لوكاش في تحليل هذه الرواية - كما فعل في الرواية السابقة - الى منهج اجتماعي تاريخي يربط الظاهرة الأدبية بحركة الواقع، ويفسر آلياتها وأبطالها وشكلها الفني على ضوء مضمونها الذي يعكس حركة الصراع الاجتماعي. إلا ان لوكاش في هذه الرواية يعنى بكيفية ملحوظة بالشكل الفني من خلال تركيزه على شخصيتين: (دافيد سيشار) و(لوسيان دي رومبيري) الأول مخترع اكتشف طريقة أرخص لصناعة الورق وأصبح مع ذلك عرضة للاستغلال الرأسمالي، والثاني شاعر يبيع أرقى القصائد في السوق الرأسمالية. وتباين هاتين الشخصيتين وردود فعلهما ازاء الاستغلال الرأسمالي يعطي للرواية حيويتها وقيمتها الفنية. وبالإضافة الى مصطلح النموذج الذي يطبقه لوكاش على هاتين الشخصيتين، يوظف مفهوماً آخر يطلق عليه تسمية «الأذعان للمصير» ويمثله في هذه الرواية سيشار وفي رواية (الأحمر الأسود) جوليان سوريل. وهو يعتبر ان هذا المفهوم بالغ الأهمية في الأدب البورجوازي للقرن التاسع عشر⁽²⁰⁾.

وبعد ان يبين ان رواية (الأوهام الضائعة) رواية شاملة ومتكاملة، بقدر ما هي رواية فرد معين، وأنها متماسكة البناء تماسكا عضويا، يجب عليها عدم قدرتها على استيعاب كل أبعاد وحيات شخصياتها. إلا انه يعتبر ان هذا العيب هو الذي يعطي للرواية حيويتها الدافقة ويبرر من جهة أخرى الشكل الدائري في البناء الذي يجعل من روايات بلزاك رواية واحدة تكتمل عبرها الشخصيات النموذجية وتتحدد معالمها وأبعادها. وهذا الارتباط الدائري هو الذي يميز روايات بلزاك ويساعد على تطوير شخصياتها تطويراً كاملاً غير مقتل⁽²¹⁾.

ويشير لوكاش في تحليله قضايا نقدية هامة تتعلق بالنموذج، وبما هو عارض وجوهري في الفن وبمسألة المصادقة والواقعية البلاغية وعلاقة الشكل بالمضمون،

والموضوعية في الأدب... ليخلص في الأخير الى التأكيد على ان بلزاك صور في هذه الرواية الكفاح العظيم الأخير ضد إهدار النظام الرأسمالي لكرامة الانسان، بينما رسم خلفاؤه صورة لعالم رأسمالي أهملت فيه كرامة الانسان بالفعل⁽²²⁾.

تدور دراسة لوكاش الثالثة حول نقد بلزاك لمعاصره ستندال. وتتخذ منطلقها الخاص من مقالة هامة وعميقة كتبها بلزاك سنة 1840 حلل فيها رواية ستندال (دير بارم La chartreuse de Parme) ومن الرد الذي نشره ستندال في نفس السنة، عبر فيه عن مواقف انتفاقه واختلافه مع بلزاك وضمنه دفاعه عن روايته.

بعد ان يبين لوكاش أهمية مقالة بلزاك ورد ستندال في تاريخ الأدب، بوصفها وثيقتين تثبتان اتفاق الروائيين الجوهرى حول المشكلات الأساسية للواقعية، ويعد ان يشير الى الدوافع التي حفزت (بلزاك) على كتابة مقالته، يلخص أهم الملاحظات التي أوردها بلزاك ورد ستندال عليها، كل ذلك في إطار منهج نقدي شامل يستوعب منهج الكاتبين الفرنسيين الابداعي ويتجاوزه. وتنحصر المحاور الأساسية التي بنى عليها لوكاش دراسته في النقاط التالية:

- 1— تطور الرواية الفرنسية ومكانة بلزاك في مجرى هذا التطور.
 - 2— تحليل بلزاك لرواية (دير بارم) والموقف من الرومانتيكية.
 - 3— إعجاب بلزاك بالرواية وملاحظاته عليها: نقده لأسلوب ستندال ولغته.
 - 4— موازنة لوكاش بين الروائيين الكبيرين وموقفه النقدي منها.
- لتفصيل القول في النقطة الأولى يذكر لوكاش أن (بلزاك) بدأ بتحديد الاتجاهات الكبرى للأسلوب الروائي بهدف تحديد موقعه الخاص في تاريخ الأدب الفرنسي، وهذه الاتجاهات يحصرها (بلزاك) في ثلاثة:
- 1— أدب الأفكار ومثله: فولتير- لوساج من القدماء، وستندال وميريمه من المحدثين. وبلزاك يعتبر ستندال أبرز ممثل له حديثا.
 - 2— أدب الصور: وتمثله أعمال الرومانتيكيين: شاتوبريان، لامارنين، هيجو.

3— ويطلق بلزاك على الاتجاه الثالث اسم «الانتقائية الأدبية» الذي يعتبره مزيجاً من الاتجاهين السابقين، ويعتقد انه هو نفسه يمثل هذا الاتجاه.

ان الاتجاه الثالث - في نظر بلزاك - يتناقض مع الاتجاه الأول، أي مع طريقة ستندال في الكتابة، ولكن هذا التناقض - كما يوضح لوكاش، لا يقف عند مسألة الشكل والكتابة، بل يعود الى خلاف حول الموقف من الرومانتيكية التي قبلها بلزاك بعضه، ورفضها ستندال «لأن الرومانتيكية بأوسع معاني هذه الكلمة، ليست مجرد اتجاه أدبي أو فني، ولكنها تعبير عن الموقف الذي اتخذ تجاه تطور المجتمع البورجوازي فيما بعد الثورة»⁽²³⁾.

وحين يحلل (بلزاك) الرواية يبين اتفاقه مع صاحبها ويعلن صراحة عن إعجابه بنموذجيتها العالية وبنائها المحكم وخاصة في قسمها الأول، كما يعجب بمضمونها الفكري وبشخصياتها: مثل اميري بارم ووزيرها الكونت موسكا، والشخصية الثورية فيرانتا بالا... وتثيره على الخصوص واقعيتها وأبطالها النموذجيون..

إلا أنه - مع هذا الإعجاب - لا يتردد في تسجيل اعتراضاته عليها وملاحظاته النقدية.

وتتلخص اعتراضاته في بعض البنات الحكائية التي لا تربطها، حسب بلزاك، أية صلة بالرواية مثل قصة شباب فابريس (دل دنجر) وتصوير أسرة دنجر وخلافها مع فابريس.. ومن هذه الملاحظات كذلك ما قرر بلزاك حول البناء حين قال: «كان ينبغي على رواية (دير بارم) أن تتركز وتتحدد بشكل صارم حول الصراعات الدائرة في بلاط بارم».

وإذا كان بلزاك قد أعجب بقدره ستندال على رسم الشخصيات بطريقة موجزة وحميقة فإنه انتقد أسلوبه وأشار الى الاخطاء اللغوية التي ارتكبها الى جملة، مبيها ان جملة الطويلة مبنية بناء وديثاً وجملة القصيرة هشة تفتقد الرصانة. وقد دافع ستندال عن أسلوبه واعترف بأخطائه ولكنه قال «لسوف يكون نجاحاً عظيماً اذا قامت مدام صاند بترجمة (دير بارم) الى اللغة الفرنسية، ولكنها كي تعبر عن كل ما هو متضمن في المجلدين الحاضرين فاننا سوف نحتاج الى ثلاثة أو أربعة مجلدات، أرجو ان يوضع هذا في الاعتبار». وستندال بهذا إنما يعبر عن خلافه الحاد مع الأسلوب الرومانتيكي الذي لم يرفضه بلزاك، وعارضه هو بسخرية لاذعة. ويستخلص لوكاش من نقد بلزاك ان الخلاف بين الرجلين خلاف بين

منهجين ابداعيين اولهما يقوم على البناء الدائري وتمثله روايات بلزاك وثانيهما يتخذ من الرواية سيرة ذاتية للبطل وتمثله روايات مستدال. ويرجع تباين الأسلوب عند كل منهما كذلك الى اختلاف نظريتهما الى العالم والى الموقف من الرومانتيكية. واذا كان الكاتبان يتفقان حول بعض المشكلات الجوهرية المرتبطة بالواقعية ويتصورهما للعالم، فإن وجهة نظر مستدال الى العالم كانت أكثر وضوحاً وأكثر تقدماً من وجهة نظر بلزاك. والفرقة هي أن يكون بلزاك قد صور مرحلة 1789-1848 بطريقة أكثر اكتمالاً وعمقاً من مستدال.

وفي مجال المقارنة بين الاثنين يتخذ لوكاش بلزاك لأنه أخفق في فهم شخصية (فابريس) وحالت رؤيته الفنية ومنهجه الابداعي دون إدراك غوها وتطورها عبر علاقات الصراع، ويأخذ على مستدال نزعت الرومانتيكية، وهذا ما أدى بلوكاش الى عقد مقارنة بينه وبين الرومانتيكيين: (شيلر - هولدرلن - هيجس) . . .

ويختتم لوكاش دراسته بتقييم عام يحدد فيه موقع كل من الكاتبين معبراً عن انهمازه الصريح نحو بلزاك لأنه «بسبب موقفه من الحياة يعتبر الكاتب الأعظم بين الكاتبين الواقعيين العظمين (بلزاك ومستدال) وهو على الرغم من تقبله الواسع للعناصر الرومانتيكية في رؤيته للعالم وفي الأسلوب الذي كتب به، فانه عند الحساب الأخير أقلهما رومانتيكية»⁽²⁴⁾ وعلى هذا النهج نفسه يقود لوكاش مقالته عن زولا. وزولا كما هو معروف مؤرخ الحياة الخاصة في عصر الامبراطورية الثانية في فرنسا، كما كان بلزاك مؤرخ الحياة الخاصة في عصر الإصلاح وملكية يوليو. وتفصل بين الاثنين أحداث هامة منها عام 1848، وأيام يونيو الدامية والحركة المستقلة الأولى للطبقة العاملة. ويميز زولا عن بلزاك بكونه قد خاض معركة شجاعة ضد التطور الرأسمالي الرجعي في فرنسا في ميدان الأدب والسياسة على السواء. ولكن انتباهه الطبقي اثر على منهجه الابداعي الذي أراد من ورائه أن يتجاوز منهج بلزاك ويحل محله منهجاً «علمياً» يقوم على مبدأ التطابق بين الجسم الانساني والمجتمع البشري، وعلى أساس هذه النظرة العضوية الى الواقع الاجتماعي في عصره انتقد زولا بلزاك ومستدال واعتبرهما رومانتيكيين خاطئين. كما اعتبر بعض شخصياتها مفتعلة وزائفة وغير عادية. ووصف بلزاك بأنه كان موهولاً في الخيال. في هذه المقالة التي تتحدث عن الكتاب الثلاثة: بلزاك،

ستندال، زولا، يستغل لوكاش الموقف ليدي رأيه في كل واحد منهم. ومنذ الوهلة الأولى تبدو عواطفه نحو بلزاك وستندال: انه يقدر زولا، كاتب اليسار التقدمي ويحمد له مواقفه ونضاله (دفاع زولا عن دريفوس - نضاله السياسي والأدبي...)، ولكنه من الناحية الفنية يراه دون الكاتبين الواقعيين، وهكذا يدافع لوكاش عن ستندال حين يتقدمه بلزاك، ويدافع عن ستندال ويلزاك معا حين يهاجمها زولا. وفي جميع الحالات يظل هواه مع بلزاك الذي يحمي في رأيه الكاتب النموذجي الذي حقق تفوقاً عالياً في الكتابة الابداعية الواقعية. وما أكثر ما يقارن لوكاش واقعية بلزاك بواقعية زولا، لا شيء سوى لتقرير وتوكيد حكمه النقدي الثابت وهو أن واقعية بلزاك صادقة وصحيحة وموضوعية، وواقعية زولا «الطبيعية» زائفة وسطحية ومدحمة. لقد أفاد زولا من أسلافه الواقعيين وفي طليعتهم ستندال ويلزاك ولكنه انتقدهما بعنف وحاول ان يتجاوز نواحيهما منهجاً الابداعي، وسعى عمله الى إحلال مبادئ منهج جديد يستطيع أن يؤثر تأثيراً حاصباً على تطور الواقعية الفرنسية. وخطية زولا هي انه لم يستطع ان يسيطر على تصوره الجديد لمفهوم الواقعية، وقد انعكس هذا العجز على مفهومه المنهجي الابداعي فقصرت بذلك رؤيته الفنية وبقيت دون رؤية بلزاك الجدلية في جوهرها.

أن جوهر نقد زولا لستندال ويلزاك ينحصر في انها عانياً معاً من الرومانتيكية الحاططة وان شخصياتهما مفتعلة وزائفة وغير حاديتين. وهو يخص بلزاك بعيب يعبر عنه بالخيال الجامح الذي ساقه الى المبالغة والى ارادة خلق العالم على مثال صورة خاصة في ذهنه⁽²⁵⁾.

وعند لوكاش أن هذا النقد قائم على غير أساس صحيح لأن صاحبه لم يفهم حقيقة المنهج الابداعي الذي اختاره بلزاك بسبب انفصاله (زولا) عن الحياة الاجتماعية في عصره وبسبب عزل الفن ونفسيات الشخصيات عن جذورها الاجتماعية. ولوكاش يوجه هذا النقد إلى زولا على أرضية من التراث الماركسي وبالاتتماد على (لافارغ) الذي قارن بين منهجي زولا ويلزاك وتوصل إلى نتيجة أساسية تتفق وبيانات زولا عن منهجه الأدبي الجديد، وهي أن هذا الروائي كان بمثابة مخبر صحفي للواقع يكفي بالسطح ولا يتعمق الجوهر، على النقيض تماماً مما كان يفعله بلزاك.

ربما بحث وتطبيقات زولا على أنه فشل في تحقيق الواقعية في مفهومها السليم، فهو لم يستطع نظرياً وعملياً بلورة مفهوم جديد للواقعية يتجاوز به الواقعيين الكبار. وإذا كان زولا قد أصبح كاتباً كبيراً فما ذلك إلا لأنه لم يلتزم دائماً، وبشكل ثابت بمنهجه الابداعي الخاص⁽²⁶⁾. ومع ذلك فهو لا يمثل «انتصار الواقعية» الذي حققه بلزاك والذي حظي بتتويجه ماركس وأنجلز.

وهناك سبب آخر يفسر به لوكاش نجاح بلزاك واختلاق زولا هو الصدق الفني الذي تميزت به أعمال هذا الروائي. فبلزاك لم يتورع عن وصف تناقضات الواقع بصدق وأمانة حتى وإن تعارضت مع أفكاره الخاصة. لقد عانى بلزاك من هذه التناقضات وأثمرت هذه المعاناة «انتصار الواقعية» الذي كان وليد الصراع. وبدل هذا الانتصار على أن أهداف بلزاك الفنية لم تقف حجر عثرة في سبيل التصوير الشامل والنافذ للواقع الاجتماعي. وما يميز زولا عن بلزاك هو انتقاء هذه الثغرة الواسعة بين أفكاره السياسية والاجتماعية، وبين الاتجاهات النقدية الاجتماعية في أعماله. لذلك فإن منهج زولا الفني هو الذي حال بينه وبين تصوير واقعي عميق للحياة، وكان حجر عثرة في طريقه وفي طريق جيله كله.

ولوكاش، حين يقارن بين الاثنين يستغل الثغرات التي تتكاثر في روايات زولا ليوجه نقداً قاسياً إلى منهجه الابداعي. فهذا المنهج الذي يتصف بالعلمية ويبحث عن العادي والمتوسط بوسيلة احصائية قائمة بشبر، في رأي لوكاش، إلى نهاية الأدب العظيم وإلى الصراع الذي عاشه صاحبه في واقعه الاجتماعي والذي انعكس داخل إطار منهجه الابداعي الخاص - والفرق بينه وبين بلزاك في هذا واضح وكبير: فالمعركة عند بلزاك تنور بين الواقع وتجزئاته السياسية، أما عند زولا فهي معركة بين منهجه الابداعي والمادة المحاضرة⁽²⁷⁾. ويعزو لوكاش ضعف الروايات التي كتبها زولا إلى طغيان الملعب على المنهج الابداعي. وقد نشأ عن هذا التمسك بالمذهب النظري: العلمي والوضعي، موقف غريب يتلخص في أنه على الرغم من اتساع أعمال زولا فإنه لم يبدع أبداً شخصية واحدة تنمو وتصبح نمطاً أو مثلاً سائراً - غالباً ما يتمثل في إلهاب شخصية حية - مثل شخصيتي الزوجين (بوفاري) أو شخصية الصيدلي (هوميس) عند فلوير، ولا داعي لذكر الشخصيات الخالدة التي أعطاهما لنا المبدعون من أمثال بلزاك وديكنز⁽²⁸⁾.

صحيح أن زولا أبدع بطريقة تستحق الإعجاب في تصوير المتاجر والأسواق وبورصة الأسهم وملاعب سباق الخيل وساحات المعارك وقاعات المسرح، وصور زخارف الحياة العصرية بطريقة خلابة وموحية لم يستطع أن يضارعه فيها غيره من الروائيين، ولكن هذا التصوير لا يمس سوى الزخارف الخارجية، لأنه لا يقدم المؤسسات الاجتماعية من خلال علاقات إنسانية وأهداف اجتماعية تكون بمثابة البطانة في صورتلك العلاقات. ولهذا بقي الإنسان وبيئته منفصلين بشكل حاد دائماً في كل أعمال زولا.

ولا يكفي لو كاش بهذا النقد بل يجب كذلك على زولا سقوطه في الرومانتيكية وهي المألوف الذي واجه المدرسة الطبيعية الفرنسية وعبّر زولا عن الخروج منه. في هذه المقالة حرص لو كاش على إظهار حقيقة زولا في ضوء جديد حين قارنه ببلزاك، فانتقد مذهبه «الطبيعي» ومنهجه الإبداعي بيد أنه لم يتردد في التنويه به في الوقت المناسب كذلك. وعندما يتطلب منه الموقف إصدار حكم عليه - في إطار التقييم العام - يلتصق له العذر ويفسر حالته بالظروف الموضوعية وبطبيعة النظام الرأسمالي الذي صارعه زولا دون هوادة. يقول لو كاش: «ومن ثم فإن مصير زولا يعد واحدة من المآسي الأدبية في القرن التاسع عشر. فلقد كان زولا واحداً من أصحاب تلك الشخصيات الكبرى التي كانت مواهبها وملاكتها الإنسانية تتيح لها إنجاز الأعمال العظيمة ولكن النظام الرأسمالي عاقها عن إنجاز ما كان مقدراً لها وحال بينها وبين أن تجد نفسها في إطار فني واقعي حقيقي»⁽²⁹⁾.

إن الصراع المأساوي الذي خاضه زولا ضد الرأسمالية تجلّ في أعماله الروائية وإن كان هذا النظام عجز عن قهر زولا الإنسان الذي انتصب شاعراً برأسه فوق مظاهر الفساد والديمقراطية المزيفين في عصره، كنموذج للبورجوازي الشريف والجسور الذي لم يتخل عن الديمقراطية وإن عجز عن فهم جوهر الاشتراكية حتى عندما نادى الطبقة العاملة في ظلها بمطالبتها الاشتراكية⁽³⁰⁾.

نعتبر هذه الدراسات التي جمعها لو كاش في كتابه هذا: (بلزاك والواقعية الفرنسية) ذات أهمية قصوى. فقد كتبها صاحبها وهو في أوج نضجه الفكري وتألقه الأدبي. وتعود أهميتها إلى ما تكشف عنه من حقائق وتضمنه من آراء. فهي في آن واحد بحث في المناهج الإبداعية التي تبنّاها كل من بلزاك وستندال وزولا في

كتاباتهم الروائية والتقليدية، وتطبيق للمادية التاريخية في المجال النقدي. ففي نطاق هذه المنهج النقدي، الاجتماعي التاريخي يتصدى لوكاش لروائي بلزاك: «الفلاحون» و «الأوهام الضائعة» فيعالج الأولى بطريقة منطقية متماسكة تنم عن استعاب المؤلف لمنهجه النقدي، فهو في بداية التحليل يشير إلى أهمية هذه الرواية وإلى موقعها في تطور بلزاك الفكري والفني، ثم يطرح بعد ذلك قضية باللغة الخطورة والأهمية وتتعلق بتعارض الفن والموقف الفكري (الايديولوجي)، وهو المآزق الذي واجه بلزاك وتجاوز هذا الروائي عن طريق الانحياز إلى الفن بمعناه الصادق الأصل. وفي مرحلة تالية من التحليل يعرض رؤية بلزاك إلى العالم مبنياً أساسها النظري، وذلك قبل أن يفصل القول في موضوع الرواية. وقد تطلب منه تحليل هذا العمل - مضموناً وشكلاً - جهداً كبيراً. فبحث هذه الرواية من زوايا الشكل والمضمون ليس سوى بحث للمنهج الابداعي عند بلزاك. ومن أهم عناصر هذا المنهج الابداعي: مفهوم الواقعية الشخصية النموذجية، الرؤية إلى العالم ومصطلحات أخرى مثل التجريد والتجسيد الذي يعبر عن وحدة الازداد.

ويتج لوكاش نفس الغرار وهو يحلل رواية «الأوهام الضائعة»: يبدأ بمقدمة عامة يلقي فيها نظرة سريعة - ولكنها مفيدة - على رواية الوهم ويستشهد بأمثلة منها تؤكد حقيقة وطبيعة هذا النوع من الرواية الذي ارتبط بفترة تاريخية في فرنسا خاصة، تميزت بالاحباط والرؤية المأساوية إلى واقع التطور الاجتماعي. ويشي بتحليل عميق يعتمد تشريح النص الروائي استناداً إلى معطيات الواقع والتاريخ، فيدرس شخصياته الأساسية وينامه الفني (الشكل الدائري) ومنهج بلزاك الابداعي الذي هو المنهج الكلاسيكي للرواية الفرنسية. ويعرض لقضايا أخرى فكرية وفلسفية ذات صلة بالنقد الأدبي منها: العلية والمصادفة والجوهري والواقعي في النص الروائي، بالإضافة إلى الملاحظات المتعلقة بالأسلوب وبالشكل والمضمون عامة.

وإذا كان منهج لوكاش النقدي ينهض على أساس من المادية التاريخية، فقد تحملته أحياناً بعض الآراء والمصطلحات المستمدة من «هيجل» و «كانط». فقد استشهد لوكاش في تحليله لهذه الرواية بهيجل واستعمل مصطلح الوعي الخير والوعي الشرير، وورد على لسانه اصطلاح الماهية في معرض تنويه بلزاك: «تكلم

عظمة بلزك وديدرو في التعبير عن ماهية الواقع الرأسمالي الذي يتناقض مع رؤية بلزك الفنية».

ومن الطبيعي بعد هذا، أن يحظى ماركس، وأنجلز إلى حد ما، باهتمام لوكاش. فهو يعتمد أقواله ونظرياته التاريخية والاقتصادية في أكثر من موضع، من دراساته. ويمكن القول أن هذه الدراسات في مجملها، هي قبل كل شيء تطبيق صارم للمادية التاريخية على بعض الابتداعات الفنية تقيد فيها لوكاش بحرفية النص الماركسي، الأورثوذكسي. ويلاحظ - فيها - غياب بعض الاصطلاحات التي استعملها لوكاش في أعماله الأولى مثل (البنية الحيوية الدالة) والوهمي الممكن، والإمكانية الموضوعية⁽³¹⁾.

وإذا كان لوكاش قد اشتهر - مؤخراً - بدراساته النقدية وبعنايته الخاصة بمفهوم الواقعية، فإن هذه الدراسات تؤكد ما ذهب إليه غولدمان حين قرر أن لوكاش يعتبر من كبار كتاب المقالة⁽³²⁾، فضلاً عن كونه ناقداً أدبياً مرموقاً.

الهوامش

(1) *Balzac et le réalisme français*, Georg Lu Kacs. Petite collection Maspero. 1967.

(2) نقله إلى العربية. أمير اسكندر وراجع الترجمة: د. عبد الغفار مكاوي الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

(3) المرجع السابق - مقدمة الطبعة العربية، ص 19.

(4) جورج لوكاش - هنري أرفون - ترجمة د. عادل المروا، ص 16.

(5) نفسه ص 16.

(6) *La théorie du roman* P. 91 - 105. Ed. Gonthier.

(7) نفسه ص 111 - 124.

(8) وخاصة: دراسات في الواقعية - دراسات في الواقعية الأوروبية، ، ولزك والواقعية الفرنسية الرواية التاريخية.

(9) دراسات في الواقعية الأوروبية ص 34 - 44.

(10) نفسه ص 55.

(11) نقلاً عن المصدر نفسه ص 59.

(12) نفسه ص 43.

(13) نفسه ص 44.

(14) نفسه ص 44.

- (14) نفسه ص 49 - 50 .
 (15) نفسه ص 65 .
 (16) نفسه ص 66 - 67 .
 (17) نفسه ص 71 .
 (18) نفسه ص 72 .
 (19) نفسه ص 73 .
 (20) نفسه ص 76 .
 (21) نفسه ص 78 - 79 .
 (22) نفسه ص 88 .
 (23) نفسه ص 101 - 102 .
 (24) نفسه ص 108 .
 (25) نفسه ص 113 .
 (26) نفسه ص 115 .
 (27) نفسه ص 116 .
 (28) نفسه ص 117 .
 (29) نفسه ص 120 .
 (30) نفسه ص 120 .
 (31) راجع التذييل الذي كتبه غولسمان لكتاب (نظرية الرواية) بعنوان: مدخل إلى أعمال لوكاش
 الأولى: (نظرية الرواية) ص 156 - 157 - 171
 (32) مدخل إلى أعمال لوكاش الأولى - نظرية الرواية ص 169 - 170 .

مصطلحات

Coherent	منسجم، متناسق
Concept	مفهوم
Conception	نصوّر
Conscience	شعور، وعي
Conscience réelle	وعي قائم
Destructuration	تفكك البنيات
Diachronie	تتابع، تزامن
Englobant	شامل
génétique	تكسولي، نشوئي
Immanent	محايث، ملازم، مباطن
Mediation	توسط
Milieux de robe	أوساط الكساء
Noblesse de robe	نبالة الثوب (أو الكساء)
Oeuvre	نتاج عمل، أعمال، مؤلفات
Operatoire	إجرائي
Reflexif	تأملي استبطاني، انعكاسي
Representation	تمثيل

Scheme	خطة
Sociologisme	نزعة اجتماعية متطرفة
Structuration	نشوء أو تكون أو تشكل البنيات
Statut	الوضعية القانونية - الاجتماعية كيان قانوني
Totalité	كلية، كل
Typologie	تصنيف، نمذجة
Vision du monde	رؤية العالم، نظرة إلى العالم



البنوية التكوينية والنقد الأدبي

هذا الكتاب هو في الأساس ملف نشرته مجلة «آفاق» (بصدرها اتحاد كتاب المغرب) عن منهج البنوية التكوينية التي أسسها لوسيان غولدمان. إعادة نشر الملف في كتاب يسد فراغاً في المكتبة النقدية العربية الحديثة، ويقدم المنهج البنوي التكويني بشكل شبه متكامل.

يتميز مشروع غولدمان بكونه اتخذ العمل الأدبي مجالاً أساسياً لبلورة منهج يتطلق من العمل ذاته ومستعملاً منهجية سوسبولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم. لقد كان غولدمان يعتبر هذه القراءة للأعمال الأدبية والفكرية أساسية وسابقة على القرارات الأخرى، إلا أن ما أنجزه من تحليلات وتطبيقات، على أهميته، لا يزكي المشروع في طموحاته البعيدة، وإنما يجعله مشروعاً مفتوحاً قابلاً للنقد والاضافات. وهذا الجانب هو ما حاول بعض الباحثين أن يعمقوه ضمن المنهج الغولدماني.

